FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
2.IV.1978 ● NR 14 (1530) ● ROK XXXIII
CENA 5 ZŁ

JANUSZ WILHELMI
(1927–1978)

Janusz Wilhelmi, kierownik Ministerstwa Kultury i Sztuki związany był z polską kulturą wieloraki mi więziami: znakomity krytyk literacki, subtelny znawca literatury rodzimej i anglosaskiej, erudyta i miłośnik sztuki, był jednocześnie wybitnym animatorem życia kulturalnego. Jednym z wczesnych i znaczących etapów Jego życia zawodowego była w latach pięćdziesiątych praca w Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik", gdzie kierował redakcją literatury klasycznej. Wówczas to – przy Jego osobistym udziale – powstało wiele cennych edycji. Był pierwszym redaktorem i założycielem „Kultury", która stała się ważnym czynnikiem naszego życia umysłowego. W tym czasie najaktywniej może zajmował się publicystyką i krytyką literacką. Dalsze etapy Jego działalności ogarniają coraz szersze kręgi życia publicznego: jako wiceprzewodniczący Komitetu do spraw Radia i Telewizji mocno związał się z problemami twórczości filmowej, powołany zaś na stanowisko I zastępcy ministra kultury i sztuki objął szefostwo polskiej kinematografii. Ten życiorys intelektualisty, gorącego patrioty i działacza oddanego realizacji ideałów i celów partii, miał pewien nadrzędny kanon, któremu podporządkowane były bez reszty wszystkie etapy Jego życiowej drogi. Było to mianowicie surowe poczucie odpowiedzialności za losy naszego narodu, które w sferze poglądów na sztukę łączyły w pewien system Jego osobiste zamiłowania estetyczne z rozumieniem społecznej roli literatury i filmu. Jego wypowiedzi krytyczne to ślady intymnych fascynacji tym wszystkim, co w sztuce rozszerza, pomnaża i uwiecznia człowieka. I tak też widział miejsce sztuki w makroskali społecznych odniesień: pragnął, aby stała się źródłem siły narodu, krynicą jego wartości duchowych, czynnikiem, który złączy w jedno wyobraźnię społeczną z perspektywami socjalizmu.

MARINA NIECIKOWSKA
(1941–1978)

Tragiczna śmierć Mariny Niecikowskiej wyrwała z szeregów pracowników kultury polskiej indywidualność wybitną i wielostronnie twórczą. Dziennikarka – autorka licznych programów telewizyjnych, działała w wielu instytucjach, rozwijając szeroką działalność inspiratorską i organizatorską. Po studiach filozoficznych i polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim pracowała jako dziennikarz, a następnie redaktor w Zespole Filmowym „Wektor". W 1972 roku przeszła do pracy w Komitecie do spraw Radia i Telewizji. Pracowała w wielu redakcjach – programów literackich, publicystyki kulturalnej i teatralnej; była współautorką wielu telewizyjnych i radiowych programów poetyckich, literackich i teatralnych. W 1976 r. objęła stanowisko głównego specjalisty w Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych. W rok później przeszła do pracy w Naczelnym Zarządzie Kinematografii – obejmując kierownictwo kluczowej komórki organizacyjnej – departamentu programowego.

Ideowa postawa, ogromna energia i konsekwencja w działaniu rokowały Jej wiele dalszych sukcesów w służbie polskiej kultury.

JERZY TABOR
(1927–1978)

Jerzy Tabor, wicedyrektor departamentu organizacyjno-prawnego Naczelnego Zarządu Kinematografii Ministerstwa Kultury i Sztuki był wieloletnim pracownikiem kinematografii. Przez szereg lat pracował jako wicedyrektor Centrali Wynajmu Filmów odpowiedzialny za sprawy repertuaru kin. Był cenionym i lubianym przez współpracowników organizatorem, łączącym ogromne doświadczenie z zawodową sprawnością. Nasza kultura filmowa wiele zawdzięcza Jego pracy: brał udział w realizacji niezliczonych imprez, patronował społecznemu ruchowi upowszechnienia sztuki filmowej, wnosząc w tę sferę działalności pasję działacza partyjnego.

Z komunikatu PAP

16 marca br. około godziny 14 w rejonie miejscowości Wraca w Bułgarii uległ katastrofie samolot Bułgarskich Linii Lotniczych „Bałkan", odbywający regularny lot na linii Sofia – Warszawa. Na pokładzie samolotu znajdowało się 66 pasażerów i 7 członków załogi. Wszyscy ponieśli śmierć.

Wśród pasażerów znajdowała się grupa 37 obywateli polskich. W katastrofie zginęli między innymi kierownik Ministerstwa Kultury i Sztuki, szef kinematografii polskiej JANUSZ WILHELMI, dyrektor departamentu programowego w Naczelnym Zarządzie Kinematografii MARINA SAMET-NIECIKOWSKA i wicedyrektor departamentu organizacyjno-prawnego NZK JERZY TABOR.

WSPÓŁPRACA Z BUŁGARIĄ

16 marca w Sofii podpisano plan współpracy na lata 1978 – 79 między kinematografiami Polski i Bułgarii, przewidujący wymianę doświadczeń i materiałów, rozszerzenie kontaktów między twórcami, a także zorganizowanie przeglądów filmów bułgarskich w Polsce i polskich w Bułgarii. Porozumienie podpisali kierownik Ministerstwa Kultury i Sztuki Janusz Wilhelmi i generalny dyrektor zjednoczenia „Bułgarska Kinematografia" Nikoła Nenow.

PRZEGLĄDY

Nasze nagrody w Olsztynie

Po raz czwarty Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów w Olsztynie organizuje w kinach prowadzących dni studyjne przegląd filmów wyróżnionych nagrodami „Filmu". Mieszkańcy Olsztyna, Dobrego Miasta, Kętrzyna, Ciechanowa i Mławy mogą oglądać w marcu i kwietniu filmy: „Przepraszam, czy tu biją?" Marka Piwowskiego (najlepszy film o tematyce współczesnej w roku 1976), „Zofię" Ryszarda Czekały (nagroda za debiut w filmie fabularnym), „Con amore" Jana Batorego (nagroda za kreację Joanny Szczepkowskiej) i „Premię" Siergieja Mikaeliana (najlepszy film zagraniczny na polskich ekranach w 1976 roku).

FILMY

Test pilota Pirxa

W wielkiej hali zdjęciowej Wytwórni im. Aleksandra Dowżenki w Kijowie polsko-radziecka ekipa realizuje zdjęcia we wnętrzu statku kosmicznego. „Test pilota Pirxa" reżyserowany przez Marka Piestraka, jest ekranizacją opowiadania Stanisława Lema „Rozprawa" z cyklu „Opowieści o pilocie Pirxie". W filmie występują aktorzy radzieccy i polscy: Sergiusz Desnitski, Władimir Iwaszow, Aleksander Kajdanowski, Tyno Saar, Zbigniew Lesień, Bolesław Abart, Edmund Fetting, Andrzej Żarnecki, Ferdynand Matysik i Igor Przegrodzki. W kwietniu ekipa przeniesie się do wrocławskiego atelier; część zdjęć powstanie w Paryżu i na Kaukazie. Operatorem jest Janusz Pawłowski; zdjęcia specjalne realizuje Wiktor Deminski, scenografię projektują Jerzy Snieżawski i Wiktor Zyłko, produkcją kieruje Edward Kłosowicz i Karl Lewol.

KLUBY

Nowe kino szwedzkie

W ramach Tygodnia Kultury Skandynawskiej odbył się w Poznaniu przegląd filmów szwedzkich, w czasie którego pokazano nie znane w Polsce utwory Roya Anderssona, Kjella Grede, Jana Halldoffa i Bo Widerberga. Inauguracyjny wykład wygłosił dyrektor Instytutu Skandynawistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza doc. dr Bernard Piotrowski. Organizatorami przeglądu były: studencki DKF „Fantom", Instytut Skandynawistyki i Ośrodek Kultury Studenckiej „Od Nowa".

PLEBISCYTY

Kazimierz Kaczor i Karol Strasburger najpopularniejsi

W dziesiątym plebiscycie popularności czytelników „Kuriera Polskiego" zwyciężyli – jak było do przewidzenia – bohaterowie „Polskich dróg", Kazimierz Kaczor i Karol Strasburger. Pierwszy zgromadził 48.841 punktów i zdobył Złoty Gwóźdź Sezonu, drugi – z 39.753 punktami zdobył Srebrny Gwóźdź. Srebrny Gwóźdź za trzecie miejsce przypadł Januszowi Peciakowi, mistrzowi olimpijskiemu w pięcioboju nowoczesnym, złotemu medaliście ubiegłorocznych mistrzostw świata w Sant Antonio.

TELEWIZJA

WIELKA HUTA

Na terenie Huty Katowice i w atelier wytwórni „Polfel" trwają zdjęcia do serialu „Wielka huta", który reżyseruje Zbigniew Chmielewski. Akcja sześciu półtoragodzinnych odcinków toczy się w czasie budowy huty, motywem spinającym fabuły poszczególnych części serialu jest pierwszy spust surówki. Scenariusze zainspirowane budową Huty Katowice – według nowel Albina

Jerzy Molga, Janusz Kłosiński i reżyser Zbigniew Chmielewski

Siekierskiego – napisał Andrzej Szypulski. Operatorem jest Mikołaj Sprudin, scenografem Wojciech Majda, a produkcją kieruje Edward Szymański. Grają m.in. Janusz Kłosiński, Bogdan Baer, Gustaw Lutkiewicz, Janusz Szydłowski, Zbigniew Bielski, Witold Pyrkosz, Zbigniew Buczkowski, Krzysztof Stroiński, Sławomira Łozińska i Irena Szewczykówna.

APEL MUZEUM FOTOGRAFII

Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne zwraca się z prośbą do posiadaczy różnych starości fotograficznych o przekazanie ich w darze lub odsprzedanie Muzeum Historii Fotografii.

KTF poszukuje zwłaszcza starych zdjęć, rodzinnych albumów, zbiorów widokówek, starych klisz, filmów, dagerotypów, autochromów, starych aparatów i wszelkiego sprzętu fotograficznego, prospektów, opisów, pamiętników i pamiątek po polskich fotografach, książek i publikacji o historii fotografii, a także: oszklonych regałów-witryn, estetycznych szaf bibliotecznych, gablot muzealnych, urządzeń do ekspozycji archiwaliów.

Ofiarodawcy i osoby, które sprzedadzą eksponaty, zostaną wpisane do księgi pamiątkowej muzeum jako honorowi współzałożyciele pierwszego w Polsce Muzeum Historii Fotografii w Krakowie im. prof. Władysława Bogackiego. Adres dla korespondencji: Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne, ul. Bohaterów Stalingradu 13, 30-960 Kraków.

Na okładce:
węgierska aktorka

ÉVA SZERENCSI

(korespondencja z Węgier na str. 18)

fot. Endre Réger

Konflikty racji moralnych — **„Śmierć prezydenta" Jerzego Kawalerowicza**

WOJCIECH WIERZEWSKI

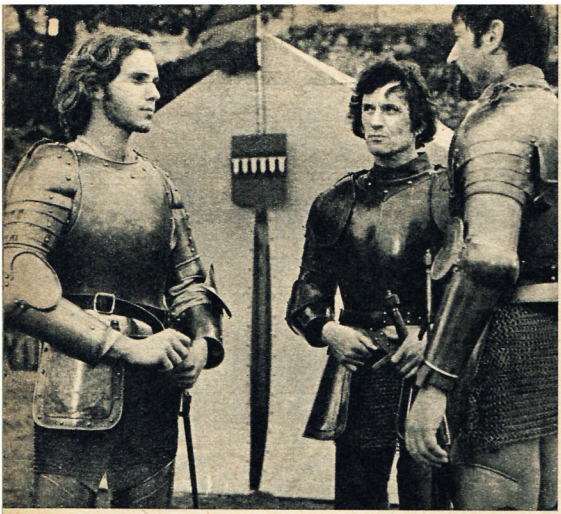
Zapis historii czy świadomości historycznej?

Kiedy Sergiusz Eisenstein przystępował do realizacji swego eposu o Aleksandrze Newskim, głównego źródła inspiracji szukał nie w dokumentach historycznych, które okazały się skąpe, i nie w relacjach świadków wydarzeń, ponieważ ich w ogóle nie było. Źródłem natchnienia genialnego artysty stały się linie architektoniczne nowogrodzkiego soboru, pamiętającego czasy Aleksandra. „I oto kamienne kolumny, arki i sklepienia – pisał w notatkach Eisenstein – wywołują w nas zupełnie nowe wrażenia: widzi się je w dynamice ich szybkiego pięcia się w górę, wyczuwa się dynamikę wysiłku ludzkiego, rozpamiętuje się już wydarzenia tamtych lat nie jako coś statycznego, zakrzepłego raz na zawsze i nie z pozycji postronnego widza lecz w aktach, w działaniu i tak jakbyśmy w tym wszystkim sami brali udział. Stały się nam bliskie, niemal dotykalne: wiąże je przez wieki ten sam język, święty język pracy wielkiego narodu. Ludzie wznoszący tę budowlę w ciągu paru miesięcy nie są już ikonami, płaskorzeźbami, miedziorytami. Ludzie ci byli tacy sami jak my, jak my! Teraz już nie kamienie opowiadają nam historię, ale ludzie, którzy te kamienie ciosali, dźwignęli, ułożyli".

Wydało mi się celowe nawiązanie na początku rozważań o funkcji filmu historycznego w naszej epoce do tego doświadczenia, jakie stało się udziałem twórcy „Aleksandra Newskiego". Nie tylko dlatego, że dopiero od tego dzieła Eisensteina można, na dobrą sprawę, mówić o dojrzałym podejściu do historii i procesu historycznego. I nie dlatego, że do rozwiązań eisensteinowskich nawiązywać poczęło, świadomie lub nieświadomie, kino kostiumowe po „Aleksandrze Newskim", a zwłaszcza „Iwanie Groźnym", czy też z tej tylko racji, iż metoda Eisensteina dedukowania o epoce na podstawie reliktów kultury materialnej, a szczególnie artystycznej, nie została zapomniana do dziś, czego stosunkowo świeżym przykładem jest „Andriej Rublow" Andrieja Tarkowskiego. Doświadczenie Eisensteina uważam za doniosłe z innego powodu: tłumaczy ono klarownie jedną z przyczyn fenomenu, jakim jest nasze zafrapowanie przeszłością. Eisenstein zwrócił mianowicie uwagę na charakterystyczny sposob recepcji dziejów minionych, polegający na wpisywaniu naszej dzisiejszej wiedzy, mentalności i emocji w enigmatyczny znak historycznego przekazu. Innymi słowy, kino historyczne nie jest, paradoksalnie, poszukiwaniem sensu minionego, lecz formą manifestowania aktualnego stanu ducha i emocji. Stąd tylko krok do stwierdzenia, iż filmy historyczne mówią z reguły więcej o epoce, w której powstawały, niż o czasach, do których bezpośrednio się odnoszą.

Oczywiście pogląd taki nie jest żadną nowością. Na tym założeniu oparł swoje słynne studium „Od «Caligariego» do Hitlera" Siegfried Kracauer, szukając w kostiumowych – między innymi – filmach niemieckiego ekspresjonizmu, a następnie kina doby nazistowskiej klucza do masowej indoktrynacji tego społeczeństwa. Zwrot ku germańskiej mitologii w „Nibelungach" Langa czy ku dziejom Prus w późniejszym „Koncercie na flet w Sans-Souci" Ucicky'ego traktowane były przez autora jednoznacznie jako programowe wypowiedzi à propos politycznych układów w określonych momentach współczesnej historii Niemiec. Jeżeli przypominam i tę lekcję myślenia o tradycji i historii, czynię to również nieprzypadkowo. W przeciwieństwie do badaczy historii – którzy lubią wytykać filmowcom takie czy inne niedokładności w ukazaniu realiów czy przebiegu akcji, traktując kino w kategoriach malowidła dedykowanego określonej, odległej od nas epoce, badacz sztuki filmowej nie może ulegać podobnej iluzji. Filmowe fascynacje historią – podkreślmy to raz jeszcze – tłumaczą się tylko i wyłącznie aktualnym stanem serc i umysłów, a w konsekwencji dotyczą sfery świadomości historycznej.

ciąg dalszy na str. 4



W trybie indywidualnym „Lancelot" Roberta Bressona

ciąg dalszy ze str. 3

Skoro zaś tak, zaczyna się rysować szczególnie zajmujący obszar badawczy z pogranicza socjologii sztuki. Zdając sobie bowiem sprawę z wielopiętrowego modelu współczesnego filmu historycznego, który bywa barwnym komiksem i ożywioną legendą, najczęściej przejętą w spadku po literaturze historycznej dziewiętnastego stulecia, ale bywa też taką trawestacją przeszłości, która rozwarstwia wyraziście nowe kategorie pojmowania mechanizmu dziejowego i pozycji ludzkiej jednostki, kategorie, które są już naszym udziałem – trzeba mówić chyba nie o jednym, lecz o co najmniej kilku wcieleniach „ducha historii". Każde z nich pełni inną funkcję społeczną i odpowiada odmiennemu pułapowi świadomości historycznej. Trudno na takiej samej płaszczyźnie rozpatrywać „Kleopatrę" Josepha Mankiewicza i „Ewangelię według św. Mateusza" Pier Paolo Pasoliniego, by sięgnąć po przykłady ekstremalne. Czymś zupełnie różnym są widowiska kostiumowe w przysłowiowym hollywoodzkim stylu i autorskie wypowiedzi na kanwie klasycznych mitów.

Jeśli mówię o szansie filmowej socjologii w przypadku kina historycznego, to w równym stopniu wiążę ją z badaniami kina popularnego jak i artystycznego, funkcjonują bowiem te zjawiska równolegle i w jakimś sensie komplementarnie. Występują zresztą nierzadko w postaci przemieszanej, trudnej do jednoznacznej klasyfikacji, by powołać się tylko na takie przykłady jak „Barry Lyndon" Stanleya Kubricka, „Joseph Andrews" Tony Richardsona czy „Pojedynek" Ridleya Scotta. Pierwszy daje wysmakowaną, malarską wizję przeszłości, pozwalając się sycić koneserom sztuki niepowtarzalnym zestrojem plastyki kadrów i urokiem naiwnej, wziętej w stylowy cudzysłów intrygi fabularnej. Drugi bawi sparodiowaną techniką wczesnego romansu szufladkowego, pełnego nieprawdopodobnych perypetii. I trzeci, który operuje paradoksalnym tokiem zdarzeń, oprawionym w stylowe ramy historycznego płótna. Nietrudno wszakże zauważyć, że we wszystkich trzech przypadkach bierze się pod uwagę nie tylko widza wymagającego, który skwapliwie uchwyci pastiszowy charakter przedsięwzięć, lecz również widza masowego, szukającego podniet prostych i nieskomplikowanych, z literatury groszowej rodem.

Mamy zatem do czynienia z coraz częstszym zjawiskiem mieszania czy wręcz łączenia aspiracji „wysokich" z „niskimi", artystycznych z popularnymi. Co z tego wynika dla filmu historycznego? Przede wszystkim to, że funkcjonuje on aktualnie inaczej niż przed dziesięciu, piętnastu laty, kiedy to wspomniane widowiska hollywoodzkie o czasach antycznych zaspokajały niezbyt wysublimowane potrzeby audytorium masowego, na drugim zaś biegunie wypady autorów samotników w stronę historycznych tradycji miały walor intelektualnego sporu o podstawowe wartości. Już ewolucja Pier Paolo Pasoliniego od elitarnego i trudnego „Króla Edypa" do „Opowieści kanterberyjskich" i „Dekamerona" niesie w sobie znamienny rys tej ogólniejszej tendencji. Polifonicznie dopełniają obrazu „kostiumowe" dzieła Federico Felliniego z „Satyriconem" i „Casanovą", filmy Luchino Viscontiego, takie jak „Ludwig" czy „Niewinne", wreszcie wariacje kostiumowe Kena Russella z „Lisztomanią", „Mahlerem" i „Valentino". I być może w tym ostatnim przypadku, twórczości zderzającej ze sobą, niekiedy szokująco, w stylistyce „pop-artowskiej", style i mentalności epok, mamy do czynienia z fenomenem wyjątkowo charakterystycznym, odbijającym współczesną recepcję tradycji jako bardzo indywidualnego zlepku symboli i przekazów mitologicznych.

Konstatując stopniowy zanik w ostatnim czasie tradycyjnie pojmowanego kina kostiumowego i historycznego oraz pojawienia się w zamian zastanawiającej hybrydy, chciałbym postawić pytanie – co odczytają z tych filmów przyszli historycy kina, jak zakwalifikują stan świadomości historycznej twórców filmowych lat siedemdziesiątych? Co wynika już teraz dla socjologa kultury z zainteresowań filmowców tradycją bliższą i dalszą, z wyboru epok i motywów, ze sposobu mówienia o nich?

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na znamienne przesterowanie perspektywy dziejowej w kinie lat siedemdziesiątych. Modnymi epokami historycznymi stały się przede wszystkim te, które nie zatarły się jeszcze w pamięci żyjących. Zatem przełom stulecia i pierwsze lata naszego wieku, dalej „epoka jazzu" lat dwudziestych i trzydziestych, wreszcie związana z kinem nostalgii era lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Zupełnie wyjątkowe są próby sięgania do antyku czy średniowiecza, poza takimi eksperymentami jak „Lancelot" Bressona czy „Ifigenia" Kakojanisa, czynionymi w trybie arcyindywidualnym. Jeśli pojawia się wiek XVIII i XIX, to za sprawą wspomnianych wcześniej parafraz i pastiszy Kubricka, Richardsona czy Scotta. Kino historyczne interesuje się w zasadzie przedprożem współczesności. Przeszłością intrygującą w stopniu najwyższym okazuje się dziś epoka fin de siècle'u, traktowana jednak zupełnie inaczej niż dyktowała to niedawna jeszcze tradycja filmowa, bez wodewilowej beztroski. Szuka się w niej raczej zapowiedzi przyszłych dramatycznych zdarzeń, korzeni konfliktów i napięć społecznych XX stulecia.

Może najbardziej wyrazisty jest przykład „Wieku XX" Bernardo Bertolucciego, którego klamrę stanowi nieprzypadkowo wiosna nadziei roku 1945; wiodą ku niej w retrospekcji „lato" fin de siècle'u, „jesień" lat dwudziestych i „zima" czasów faszyzmu. Każda z pór roku dzieła Bertolucciego zamyka w sobie jakieś doświadczenie ogólniejsze naszego stulecia. Rozstanie ze złudzeniami solidarystycznymi, odziedziczonymi po wieku dziewiętnastym, odkrycie brutalności starcia antagonistycznych klas społecznych, terror i bezwzględność systemu totalitarnego, nową nadzieję na porozumienie i braterstwo ludzi doświadczonych ogromem przeżytych kataklizmów. Oczywiście nie należy zapominać, iż summa Bertolucciego stanowi odzwierciedlenie poglądów i tez wynikających z określonego stanowiska ideologicznego. Tak widzi swoje stulecie artysta, dla którego solą tej ziemi jest lud, a jego walka o godność i prawa kwestią najważniejszą. Inne tony znajdziemy w „Pustyni tatarskiej" Zurliniego, jeszcze inne w „Allonsanfan" braci Tavianich.

Pominę w tym miejscu interpretację mody na lata dwudzieste i trzydzieste, jako że była już ona przedmiotem wielu szkiców i publikacji, podobnie jak era lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Interesuje mnie bowiem nie tyle aura „kina nostalgii" i jej psychospołeczne motywacje, ile styl myślenia o historii, jaki wyraźnie zaczyna dominować w twórczości ostatniego dziesięciolecia. Oczywiście zjawisko jest złożone i w ramach małego szkicu może zostać zaledwie zasygnalizowane. Czymś innym są poczynania takie jak „Wielki Gatsby" Claytona i „Valentino" Russella, czymś zupełnie różnym próby naświetlenia autentycznych wydarzeń o silnym podtekście politycznym, jak w przypadku „Czterech dni do śmierci" Jokicia, „Sacco i Vanzettiego" Montaldo czy „Śmierci prezydenta" Kawalerowicza. Niezależnie od kina rozsmakowanego w zewnętrznych atrybutach „epoki jazzu", kina

Przekaz historyczny – emocje współczesne

wspierającego się w dodatku klasycznymi pozycjami literackimi, funkcjonuje nurt daleko bardziej dociekliwy, aktualizujący, starający się przecież nie uronić nic z urody czasu przeszłego, który należy także do biografii dzisiejszego pokolenia.

Styl myślenia historycznego w kinie odnoszącym się do wypadków sprzed kilku dziesięcioleci widać najlepiej na przykładzie „Śmierci prezydenta". Kawalerowicz próbuje w tym filmie pokazać trudny moment wdrażania kultury politycznej i rządów parlamentarnych w społeczeństwie wewnętrznie skłóconym i rozdartym. Nie sądzę, by trzeba było znać dokładnie historię międzywojennego dwudziestolecia, aby uchwycić najistotniejszy problem tego utworu. Wprawdzie film wiernie odtwarza układ sił politycznych w pierwszym okresie Polski niepodległej, dba o zgodność z historycznymi faktami, przejawia też ogromną troskę o detale i rekwizyty – jednak nie sposób zamknąć znaczenia „Śmierci prezydenta" w kategoriach dziejowej kroniki. Istotny konflikt przebiega bowiem na płaszczyźnie racji moralnych, czytelnych zarówno dla młodego widza, który tych czasów ani pamiętać, ani znać dokładnie nie może, jak i dla widza, jak mniemam, zagranicznego, słabiej obznajmionego z dziejami Polski.

Jednocześnie narzuca się problem następny: jaką drogę przejść musiało polskie kino, by uwolniwszy się od mitologicznych interpretacji mechanizmów dziejowych, tak znamiennych dla „szkoły polskiej", zacząć spokojniejszy i bardziej rzeczowy obrachunek z własną historią.

Film jest sztuką aktualności, opierającą się i czerpiącą swą siłę z szerokiego dialogu z audytorium. Pogląd ten wypowiedział przed laty Arnold Hauser, akcentując nie tyle dokumentalne predyspozycje młodej sztuki, co interesujące nas właśnie nastawienie społeczne, premiujące wszystko to, co nawiązuje do aktualnego stanu ducha i umysłów. Dla kina sięgającego po kostium i historyczny rekwizyt wnioski stąd płynące są jednoznaczne: jeśli chce ono być sztuką żywą i rezonującą społecznie, traktować musi nie o sprawach „historycznych", ale noszących wymiar współczesny. Przypomina się znakomity przykład teatru greckiego, operującego wąskim przecież zestawem przekazów dziejowych, umiejącym nadbudować nad tym kanonem czytelny i aktualny dla widowni wykładnik ludzki i moralny. To samo powiedzieć można o kostiumie w teatrze szekspirowskim. Był on zawsze pretekstem do wypowiedzenia treści i sądów bezpośrednich i aktualnych. Nie inaczej przedstawia się sytuacja filmu historycznego.

Film nie może zmaterializować rzeczywistości, która przestała już istnieć. Może się jednak zawsze odwołać do współczesnej świadomości historycznej, poprzez którą potrafi wyrazić treści najbardziej sugestywne i żywe. Może uczestniczyć w sporach i dyskusjach swojej epoki. Z szansy tej kino naszych dni zdaje się coraz świadomiej korzystać.

WOJCIECH WIERZEWSKI

„Aleksander Newski" Sergiusza Eisensteina

Anty-Casanova Felliniego

Fellini wielokrotnie oświadczał, że nie cierpi Casanovy. I rzeczywiście, tę niechęć widać na każdym kroku. Dla Felliniego Casanova to tylko arywista, karierowicz, oszust, kabotyn i nic więcej. Jest tak jakby z prawdziwą, wewnętrzną satysfakcją włoski reżyser zrobił jedynie te sceny, które ukazują nędzną starość sławnego kawalera. Jak gdyby tworząc ten końcowy epizod z zadowoleniem powtarzał sobie w duchu: no nareszcie masz za swoje łajdaku. Od dawna, w każdym razie przynajmniej od „8 1/2", Fellini nie moralizował, teraz wyraźnie się cieszy, że ostatecznie zwyciężyła sprawiedliwość. Tyle że nie bardzo wiadomo, o jaką sprawiedliwość tu chodzi. Na czym właściwie polegają te straszne przewiny Casanovy? Czegoż to w żadnym razie nie można mu wybaczyć? Że nie umiał kochać? Że potrafił jedynie kopulować? Że zgodnie z definicją Crébillona-syna miłość była dla niego wyłącznie kontaktem dwóch naskórków?

Jestem jak najdalszy od tego, by choć w najmniejszym stopniu bronić czy usprawiedliwiać Casanovę, prywatnie też tej figury nie lubię, rzecz jednak w czymś innym. Zastanawiający jest sposób, w jaki Fellini przeczytał „Pamiętniki". Bo przecież są tu rzeczy rozmaite. Casanova włóczył się po całej Europie i widział niejedno. Toteż w „Pamiętnikach" jest nie tylko Casanova, lecz i epoka Casanovy. U Felliniego historia właściwie nie istnieje, na dobrą sprawę pojawia się tylko raz, gdy jego bohater trafia do Wittembergi. I właśnie ta scena jest tak znakomita, że aż wypada żałować, iż Fellini stworzył film nie o epoce, lecz o Casanovie.

„Pamiętniki" napisał człowiek, który najwyraźniej chciał ukształtować mit. Oto JA, piękny, dzielny i mądry, oto JA wspaniały w każdym calu. Zresztą czasami bywał dzielny, niekiedy zdradza też prawdziwą inteligencję. „Pamiętniki" pisał człowiek pragnący utwierdzić czytelnika w przeświadczeniu, że ma za sobą życie bogate i barwne, cudowne i godne zazdrości. W tym sensie Casanova jest także ideologiem. On wie, jak naprawdę należy żyć, on nam to pokazuje na własnym przykładzie. Bo przecież nie chodzi o to, że był po prostu jurny i miał szczęście do kobiet, wszystko to skutki sił duchowych, które jakoby w sobie rozwinął. Przede wszystkim był literatem i uczonym ustawicznie poszukującym prawdy. I tak właśnie mamy go zapamiętać – jako mędrca, który ponadto umiał z życia wyssać wszystkie rozkosze.

Casanova przybiera pozy i robi miny. I trudno się oprzeć wrażeniu, że Fellini ostatecznie dał się na nie nabrać. Zerwał maskę i zamiast mędrca pokazał inteligentnego głupca. Rozkosze, które opiewał Casanova, okazały się robotą nudną, żmudną i jednostajną. Ot, śmieszne ruchy niegodne dżentelmena. Odsłonila się całkowita pustka.

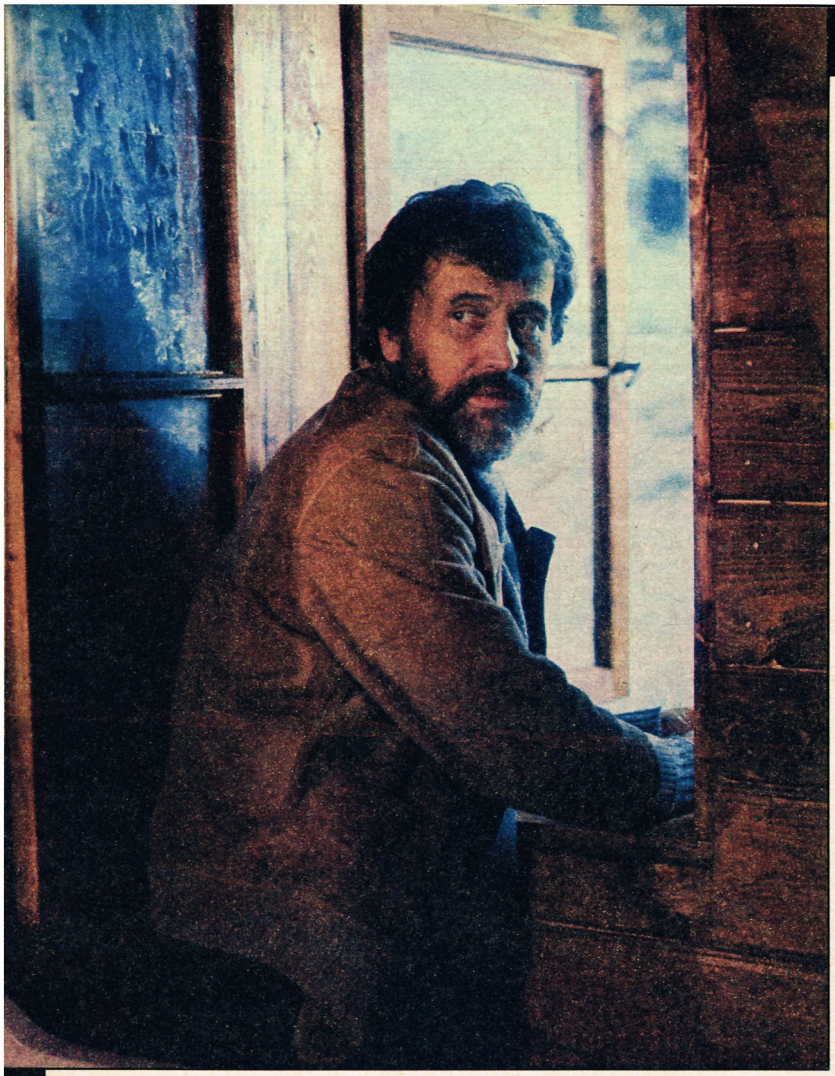
Rzeczywiście, Fellini Casanovę zdemaskował. Zastanawiam się jednak, czy autor „Pamiętników" w ogóle był godzien tej operacji? Czy czasem nie wytoczono tutaj armat przeciw wróblom? Był łajdakiem i co? Głupcem, więc cóż? Czy warto było dowodzić tego wszystkiego z taką pasją?

Nierzadko się zdarza, że sztuka rodzi się z niechęci, nienawiści czy wstrętu. W tym jednak razie mamy do czynienia z sytuacją dość wyjątkową, bo toczy się walkę z pojedynczym człowiekiem. Aż chciałoby się zapytać, co ów nieszczęsny Casanova uosabia w oczach Felliniego, że poświęcił mu tyle uwagi?

Zostawiam na boku wszelkie możliwe interpretacje psychologiczne. Ostatecznie obsesje, a może nawet urazy Felliniego to jego prywatna sprawa. Chciałbym zwrócić uwagę tylko na jedną rzecz. „Pamiętniki" byłyby wspaniałym materiałem na film pornograficzny i aż dziwne, że ich do tego celu nie wykorzystano. Otóż, jakby dziwacznie nie zabrzmiało to sformułowanie, Fellini zrobił film antypornograficzny. I to zarówno w warstwie obrazowej, jak i intelektualnej. Przy takiej interpretacji Casanova byłby więc ostrzeżeniem.

Jeśli dla Felliniego Casanova stał się symbolem tego, co objawia się dzisiaj na przykład w pornografii, to jego pasja jest najzupełniej zrozumiała. Rzeczywiście, jako ideolog zniepławionego erotyzmu autor „Pamiętników" godzien jest tylko wzgardy.

JERZY NIECIKOWSKI



Jan Nowicki

Maja Komorowska i Jan Nowicki

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

NIEZNAJOMY

Reportaż z realizacji „Spirali" Krzysztofa Zanussiego

Jan Nowicki w telewizji zapytany, kogo gra w „Spirali", gdy redaktorka nalegała, powiedział w końcu: gram człowieka, który się przeziębił.

Równie dobrze mógłby powiedzieć: człowieka, który zgubił kluczyki od samochodu. Albo: człowieka, który w jadalni schroniska obraził siwego pana na stanowisku.

Oglądałem materiały nakręcone w ostatnich dniach nad Morskim Okiem. Jeszcze bez dźwięku. Około 15 minut przyszłego filmu. Góry nie są, jak zwykle na kolorowym filmie, błękitne, ale czarno-białe, bez słońca, z wiszącą warstwą mgły. Ten naturalny efekt jest wynikiem specjalnych starań operatora Edwarda Kłosińskiego i laboratorium. Figurki ludzkie w czerwonych i pomarańczowych anorakach idą gęsiego po śnieżnym stoku, bezgłośnie wołają ku ścianie. Rozpoznaję kilka twarzy z „Barw ochronnych". Dalej – sceny nocne z latarkami, z pochodniami, kręcone naprawdę w nocy, z dala od schroniska. Komorowska, Garlicki leżący na śniegu. Spotykają się postacie i motywy z poprzednich filmów Zanussiego. A może nawet pewien wątek przewijający się od „Śmierci prowincjała" po „Iluminację" tu zostanie doprowadzony do końca. Ten wątek – wewnętrzny, duchowy – krzyżuje się z drugim, równie u Zanussiego istotnym – społecznym. Mała społeczność schroniskowa z narażeniem życia wyprawia się na poszukiwanie. Kogo? Trudno byłoby z tych strzępków filmu wywnioskować.

Inna scena. Tomasz (Jan Nowicki) jedzie swoim karminowym fiatem doliną Białki, ku Morskiemu Oku. Szosa pusta, śnieg – obiecująca, pogodna scena. Pierwsza po napisach czołowych. Przy Wodogrzmotach przystaje. Nakręcono trzy wersje tej sceny. Nowicki, przechylony przez balustradę, patrzy na wodospad. Wypuszcza z ręki kluczyki. W następnym dublu bawi się nimi dłużej, okręca sobie na palcu. Odwrócony tyłem do kamery spluwa do wodospadu, rzuca kluczyki. W ostatnim dublu jest stanowczy, odwraca się w stronę kamery ze złością.

Zanussiemu nie podoba się żadna z tych wersji.

– Mamy jeszcze jedne kluczyki? – pyta Edwarda Kłosińskiego.

Powinny mu wypaść same. Wychylony przez barierkę, bawi się nimi, spadają na betonowy parapet i dopiero wtedy Nowicki, jakby sprowokowany, delikatnie zepchnie je czubkiem buta.

– Jest taka scena w „Zbiegu z Alcatraz" – opowiada Kłosiński z udanym zapałem kinomana – trzeba to będzie rozbić na ujęcia. Kamera z dna wodospadu będzie prowadzić kluczyki w locie.

– To nie u mnie, nie u mnie – protestuje Zanussi.

Osobowość Tomasza jest hipotetyczna, nieokreślona. Czy to Ktoś, czy Nikt? To mistyfikator. Podaje różne nazwiska, raz występuje jako były taternik, komuś innemu mówi, że przyjechał z Piotrkowa, pierwszy raz w górach.

W hotelu, przed wyjazdem ekipy do Morskiego, statystująca w „Spirali" dziewczyna, taterniczka (II reżyser Holz radził się jej, jak rozwiązać dzisiejszą scenę) tak mówi o Tomaszu:

– W górach, jak przyjeżdża obcy człowiek, towarzystwo wspinające się bierze go do siebie, żeby mieć fajną zabawę. A on się nikim nie interesował. Najwięcej może Mają. Jest parę osób, które się nim interesują i chciałyby mu pomóc: Maja, Kucówna, Chudziak pożyczył mu linę, Ostromęcki latarkę...

Tomasz zjawił się w schronisku pod koniec sezonu, zastał dobrane towarzystwo. Trochę młodzieży taternickiej i starych bywalców, skupionych wokół siwego pana Henryka (Jan

Jan Nowicki i Jan Świderski

zagarnęło rzeczywistość razem z prawdziwymi górami. Nawet gdyby się pokazały, byłyby tyle warte, co dobrze namalowana zastawka.

W pokoju kierownika schroniska aktorzy skupieni nad stołem. Zofia Kucówna wyjmuje z plecaka różne przedmioty, tworzące na stole bezsensowny kolaż. To plecak Tomasza, znaleziony przypadkiem. A on sam – zaginął w górach.

Nie mogę liczyć na to, że przyłapię reżysera na jakimś dekonspirującym zdaniu, które wszystko wyjaśni. Idea filmu jest zakamuflowana, ale nie tylko ze względu na prasę. Nie będzie to przecież film z tezą. Idea wyłania się powoli z konstrukcji. To co nazywamy potocznie główną myślą filmu nie zawiera się w żadnym z elementów tej konstrukcji. Może „celowo zła" konstrukcja scenariusza pozwoli uchwycić tych ludzi w trakcie filmu od innej strony niż na początku. Bo najpierw poznajemy ich od strony towarzyskiej, zawodowej, ale każda z trzech głównych postaci kamufluje jakieś dążenia duchowe niezgodne z pozorami. Może zmiana gatunku w obrębie filmu pozwoli tę drugą płaszczyznę życia ujawnić. Jak pokazać, że człowiek zdobywczy, energiczny jest w głębi duszy pokorny, poddany losowi i dlatego pozbawiony strachu? A ktoś pozornie zrezygnowany, wycofujący się z działania jest w gruncie rzeczy wielkim buntownikiem.

Nachyleni nad plecakiem Tomasza, podają sobie znalezione rzeczy: pastę MacLeans, wodę kolońską, sprężyny gimnastyczne, buty, okarynę, stare spodnie.

ciąg dalszy na str. 20

Świderski). Turystów ani narciarzy nie ma. Pogoda niedobra, a tereny narciarskie nad Morskim Okiem – żadne.

Kiedy spytałem reżysera, czy „Spirala" będzie filmem o tym nie znanym przybyszu, czy raczej o ludziach których on prowokuje – Zanussi powiedział:

– Właściwie ani o tym, ani o tym.

Biografia Tomasza jest typowa, sprowadzona do minimum, tyle żeby w ogóle zaistniał. Scenariusz składa się z trzech części, z których każda wprowadza widza w zupełnie odrębny gatunek filmowy. Schronisko – potem góry (akcja ratownicza określana w scenariuszu jako „wielki popis ludzkiego poświęcenia i techniki") – a potem w trzeciej części film nabiera zupełnie nowego charakteru. Zagadka Tomasza zostaje rozszyfrowana. I znów pojawiają się przy nim postacie, które poznaliśmy w schronisku: Henryk, Helena (Maja Komorowska), Zofia (Zofia Kucówna).

– Ten scenariusz jest źle napisany – zaczął Zanussi. – Niezgodnie z regułami dramaturgii. W każdym razie takiej kompozycji nie polecałbym swojemu seminarzyście. Nie mówię tego przez kokieterię, ta „zła konstrukcja" wydała mi się pomocna. W zestawieniu różnych gatunków widzę pewną szansę. Prowadzę widza mylnymi tropami, może w ten sposób sugerując najważniejsze.

Reżyseria takiego filmu – mówi jeszcze Zanussi – to lot z nie otwartym spadochronem. Na razie lecę, ale wiem, że w każdej chwili jeszcze mogę otworzyć spadochron.

– Co by to miało być?

– Czy ja wiem? Coś sentymentalnego. Mój bohater, chociaż gra go Jan Nowicki, nie jest zbyt sympatyczny. Właściwie jest mi obcy, a czasami wręcz okropny. Ale i na tę okazję przewidziany jest pewien schemat filmowy, który chciałbym ominąć. Schemat „bohatera dumnego", któremu ludzie chcieli pomóc, a on ich odtrąca. Nie chciałbym, żeby Tomasz był „dumny do końca", ale nie chcę również, żeby budził litość.

Pierwsza scena w Morskim Oku

Za szybami schroniska mgła jak biały papier. Gór nie ma, w ogóle nie rozpoznaje się tego miejsca. Więcej kręci się ludzi z ekipy niż z życia. Kino

Zofia Kucówna

Maja Komorowska, Jan Świderski, Zofia Kucówna i Stefan Szmidt

Maja Komorowska i Andrzej Zawada

Fantazja scenograficzna

CÓRKA KRÓLA WSZECHMÓRZ (Malá mořská víla). Reżyseria: Karel Kachynia. Wykonawcy: Miroslava Šafránková, Petr Svojka, Libuše Šafránková i inni. CSRS, 1976

„Mała syrena" Hansa Christiana Andersena to nie tylko baśń, fantastyczna feeria, to również poemat o bezgranicznym poświęceniu i nieprzemijających uczuciach. Jarosław Iwaszkiewicz zwrócił uwagę, iż Andersen w bajkach opowiadał bez przerwy o sobie. „Neurastieniczna, delikatna natura Andersena, a jednocześnie głęboka świadomość, że jest istotą niezwykłą, sprawiały, że każdy krok między ludźmi bolał go, jak gdyby stąpał po ostrych nożach". To dramatyczny motyw „Małej syreny", która w ostatnich latach stała się bohaterką aż trzech filmów zrealizowanych z okazji setnej rocznicy śmierci duńskiego pisarza. Pierwszy – rysunkowy – powstał w Japonii, drugi – aktorski ze zdjęciami trikowymi – zrealizowały kinematografie radziecka i bułgarska, trzeci – opatrzony polskim tytułem „Córka króla wszechmórz" – jest dziełem czechosłowackiego reżysera Karela Kachyni.

Twórcę znamy jako liryka ekranu, który od kilkunastu lat, od filmów „Spojrzenie z okna" i „Za białym murem" obserwuje świat oczami istot najwrażliwszych – dzieci. Pasja i szczerość były najsilniejszą stroną tych utworów, ale były to filmy o dzieciach dla dorosłych. W ostatnich latach Kachynia ograniczył się już tylko do dialogu z najmłodszymi widzami. To zaciążyło również nad „Córką króla wszechmórz". A przecież sam Andersen zapewniał, że pisze bajki tak, „aby dorosłym podsunąć od czasu do czasu jakąś myśl". Już nastolatki mogą być zawiedzione historią syrenki, która poświęca wszystko, dom, rodzinę, swój piękny głos, byleby żyć obok ukochanego księcia. Podmorskie cuda i cudeńka nie wystarczają: film jest chłodny. Inwencja ograniczona się tylko do scenograficznej fantazji. Czy to wystarczy widzom? Wątpię.

BOGDAN ZAGROBA

Gorzkie wyznanie miłości

MECANICA NACIONAL (Mecánica Nacional). Reżyseria: Luis Alcoriza. Wykonawcy: Manolo Febregas, Lucha Villa, Hector Suarez i inni. Meksyk, 1973

Eufemio – pierwszoplanowa postać filmu Luisa Alcorizy „Mecanica Nacional" – ma wyraźnego pecha. Nie udaje mu się poderwać pięknej dziewczyny, w zaroślach dosłownie potyka się o nogi swojej córki, leżącej pod narzeczonym, wreszcie dowiaduje się, że jego żonę widziano z pewnym samotnym panem w niedwuznacznej sytuacji. Jak na jeden weekendowy wypad za miasto – wystarczy. A rano okaże się jeszcze, że zmarła z przejedzenia towarzysząca im staruszka matka Przy tym wszystkim film Alcorizy jest naprawdę śmieszną farsą.

Humor „Mecanica Nacional" zawiera elementy tragifarsy, ale jego najistotniejszą cechą jest charakter populistycznej zabawy. Wieczorna popijawa z tańcami i erotyką pod niebem Meksyku przesiąknięta jest humorem pokrewnym felietonom Wiecha. Luis Alcoriza umiejętnie uniknął tak skomercjalizowanego dowcipu hollywoodzkiego, jak i wyrafinowanego humoru angielskiej „sophisticated comedy" czy filmów Tatiego. Źródłem i podmiotem humoru Alcorizy jest autentyczna meksykańska obyczajowość, autentyczna przede wszystkim w tym sensie, że niezależna od krępującego stereotypu, szufladkującego wielomilionowe narody pod pretekstem powierzchownie zaobserwowanych tak zwanych cech narodowych.

I dlatego Alcoriza mógł pozwolić sobie na bezlitosne wykpienie rodaków, ich fałszywego poczucia męskiej godności, ich skłonności do alkoholu, werbalizmu, rękoczynów, kłótliwości, a nawet nieszczerości w żalu i żałobie. Bowiem ten chwilami gorzki opis obyczajów Meksykańczyków dokonany został przez twórcę, który zna i rozumie podstawową zaletę ludzi, których wykpiwa – fakt, że są to niewinni grzesznicy, którzy nie grzeszą z premedytacją, a ich koronnym przewinieniem jest ognisty temperament.

A osnową filmu, który z tych ludzi kpi, jest miłość i zrozumienie, jakimi reżyser darzy swoich rodaków.

JACEK KOZAK

Wielebny J. G.

ROK ŚWIĘTY (L'Année Sainte). Reżyseria: Jean Girault. Wykonawcy: Jean Gabin, Jean-Claude Brialy, Danielle Darrieux i inni. Francja–Włochy, 1976

„Rok Święty" jest jedną z bardziej poszukiwanych pozycji bieżącego repertuaru naszych kin. Ludzie – jak się to mówi – „kupili" tę, w końcu dość stereotypową opowieść o perypetiach dwóch pomysłowych gangsterów, uciekających z więzienia, by odzyskać ukryty gdzieś łup. Jest tu jeszcze modne porwanie samolotu, śliczna terrorystka (Nicoletta Macchiavelli) i nieodzowna pointa-zaskoczenie. W sumie jednak, na tle współczesnego „czarnego" kina, dynamicznego i okrutnego nawet w jego wydaniach komediowych, film Jeana Giraulta sprawia przygnębiające wrażenie ramoty, mdłej jak nie dogotowana i nie dosolona kasza. Nikt nas tu niczym nie straszy, wszystkie niespodzianki przewidziano w literackiej wersji scenariusza, kamera pracuje bez żadnych ekstrawagancji, możemy oczekiwać z poczuciem spokojnej satysfakcji, że wszystko skończy się dobrze jak za dawnych dobrych lat miłościwych rządów happy endu.

Tajemnica sięgnięcia po tę starą stylistykę, jak również tajemnica powodzenia filmu (jeśli w ogóle można tu mówić o tajemnicach) znajdują proste rozwiązanie w fakcie obsadzenia głównej roli przez Jeana Gabina, jednego z czołowych nieśmiertelnych francuskiego Olimpu filmowego, wielkiej mitotwórczej indywidualności Dziesiątej Muzy. Już przed czterdziestu laty, jako podpora tzw. francuskiego realizmu poetyckiego, grał postacie proletariuszy lub przedstawicieli marginesu społecznego – surowych, ociężałych, wsłuchanych w siebie, fascynujących twarzą napiętnowaną goryczą i zawodem. Ktoś słusznie zauważył, iż był bohaterem stale oszukiwanym przez życie. Podobnie jest w „Roku Świętym", ale każdemu, kto przechowuje w pamięci tamte, klasyczne wcielenia wielkiego aktora, „biskup"-gangster musi się wydać odbiciem krzywego zwierciadła. Zostało tylko to surowe oblicze, spokojne, zamknięte dla emocji i pełne samowiedzy.

Jean Girault zrealizował „Rok Święty" zgięty w pokornym skłonie przed wielebnym Jeanem Gabinem. Nie przewidział tylko (bo tego przewidzieć nie mógł), że właśnie ta gangsterska opowieść przejdzie do historii gwiazdorstwa filmowego jako ostatni ekranowy portret aktora. W ten sposób dla wielu (a może dla większości) widzów „Rok Święty" jest w mniejszym stopniu komedyjką jakich wiele, a bardziej – smutnym pożegnaniem.

BARBARA ARMATYS

Rozmowa

Na gzymsie okna najwyższego budynku w mieście stoi człowiek. Rozmawiają z nim dwaj psychiatrzy, w przyległym pokoju czeka na wynik ich usiłowań prokurator, na korytarzu kręcą się poruszeni niezwykłym wydarzeniem urzędnicy (budynek jest biurowcem), na ulicy straż pożarna i zadzierający głowy zaciekawiony tłum. Pojawią się jeszcze wezwani na pomoc rodzice, narzeczona, majster z miejsca pracy, działacz młodzieżowy i ksiądz. Pod drzwiami nie daje się odprawić oferujący swe usługi mistrz judo i karate.

Jeżeli ktoś próbuje dobrowolnie rozstać się z życiem w miejscu publicznym, na oczach innych ludzi – ostentacja tego kroku czyni zeń akt odmowy nie tylko wobec życia, ale i społeczeństwa, przekształcając go w sprawę społeczną. Jeśli chce narzucić swoją śmierć jako widowisko innym – dokonuje wobec nich swego rodzaju aktu przemocy; odpowiedzią może być przemoc, na którą inni zdecydują się wobec niego. Tak więc, mimo że człowiek za oknem przeżywa najbardziej dramatyczne chwile swego życia, a osobami pierwszoplanowymi są psychiatrzy próbujący go skłonić do zmiany decyzji – film na taki temat musi być przede wszystkim filmem społecznym. „Pokój z widokiem na morze" reż. Janusza Zaorskiego ukazuje jednak nie tyle zjawiska, ile postawy, a zważywszy, że mogą się one manifestować w zasadzie tylko werbalnie – jest przede wszystkim rozmową o nich.

Rozmowa o postawach; to brzmi jak temat seminarium. Gdyby treści były martwe i obojętne, pewnie byłoby niewiele więcej, mimo dramatyzmu jakiego dodaje filmowi ów człowiek za oknem, mimo iż w krótkich kwestiach ujawniają się szersze odniesienia, odwołujące się do rzeczywistości spoza tego pokoju. W ukazanej w filmie sytuacji, kiedy racje formułuje się pośpiesznie, wagę tej rozmowie może nadać tylko jedno: dotknięcie zjawisk istotnych, rzeczywiście nurtujących społeczeństwo. Słowem – decyduje fakt, czy będzie to rozmowa na temat, czy obok tematu.

Jeśli bohater wybiera taki rodzaj odejścia, będący także manifestacją przeciwko społeczeństwu, w filmie musi być mowa o tym, jak powinny wyglądać łączące ludzi społeczne więzi, o prawie jednostki do niezawisłości i prawach zbiorowości do ingerencji. Rzecznikami dwóch przeciwstawnych postaw są w filmie psychiatrzy, ale działają oni nie tylko we własnym imieniu, lecz również w imię racji nadrzędnej. Jest nią niekwestionowana norma etyczna i prawna, nakazująca udzielenie pomocy człowiekowi, którego życiu zagraża bezpośrednie niebezpieczeństwo. Obaj psychiatrzy, walczący o życie człowieka za oknem, akceptują więc wspólną zasadę, przyjmują podobny punkt wyjścia. Film zajmuje się tym, jak się tę nadrzędną rację rozumie, jakimi osobistymi doświadczeniami i skłonnościami, jaką wewnętrzną dojrzałością potrafi się ją wypełnić, czyniąc z niej wytyczną działania.

„Postawa profesora (gra tę postać długo nie widziany na ekranie Gustaw Holoubek) zasadza się na poszanowaniu drugiego człowieka, traktowanego jako partner, respektowaniu jego odrębności, prawa wyboru i decydowania o sobie; ważnym składnikiem tej postawy jest akceptowanie ludzi w ogóle, opierające się chyba na tym, że profesor się ich nie boi. Opowiadając człowiekowi za oknem o tym, jak sam próbował kiedyś popełnić samobójstwo, profesor daje mu coś z siebie naprawdę, zdolny jest do gestu prawdziwego braterstwa. Młodszego z dwóch psychiatrów (Piotr Fronczewski) interesuje tylko skuteczność działania, a nie humanizm metod. Obiektem jego zawodowej aktywności jest człowiek, ale młody psychiatra traktuje go technicystycznie, jako przedmiot manipulacji. Zapewne przyjął kiedyś założenie, że będzie mógł skutecznie interweniować tylko pod tym warunkiem, że sam będzie decydował, czym jest dobro człowieka, nie oglądając się na to, co może o tym myśleć zainteresowany – i działa w myśl tej zasady. Postawiony wobec konkretnego przypadku, kiedy człowiek za oknem odtrąca jego argumenty, a także jego samego jako człowieka, osobowość – ma już w zapasie tylko oszustwo i podstęp. Sam chyba nie potrafiłby odpowiedzieć, czy kieruje nim wówczas nadal chęć pomocy i wykonania mimo wszystko zadania, czy agresja zrodzona z urażonej ambicji.

Profesor i jego były uczeń reprezentują określone postawy; inne przewijające się przez ekran postacie na ogół reprezentują tylko instytucje wraz z ich specyfiką. Prokurator chciałby przywrócić porządek zakłócony przez tego za oknem, ale wolałby to zrobić nie siłą, lecz delikatniej; ksiądz chce mówić o grzechu; przedstawiciel młodzieżowej organizacji przyszedł bo go wezwali, ale przecież naprawdę nic tu nie ma do roboty, więc wygłosiwszy parę haseł odchodzi, rzucając dziarsko – „załatwione"; nawet rodzice występują tylko jako instytucja: „ojciec to ojciec" a „matka to matka" – bo inaczej nie bardzo mogą, zważywszy, że od pięciu lat, odkąd syn przeniósł się do dużego miasta, widują go rzadko.

W filmie psychologicznym byłby to poważny zarzut. W filmie socjologizującym, jakim jest „Pokój z widokiem na morze", podobne potraktowanie postaci służy pewnemu spostrzeżeniu nadrzędnemu: ukazuje bezradność instytucji wobec spraw zbyt indywidualnych, a przy tym dramatycznych. Słowem – wobec zjawisk mających aspekt społeczny, lecz rozgrywających się na płaszczyźnie życia psychicznego jednostki. Wtedy może pomóc człowiekowi tylko wart zaufania drugi człowiek.

Gdyby to był jedyny wniosek, musiałoby paść pytanie, czy po to warto było robić film. Ale jest on tylko przesłanką do głównej tezy. Jak przystało na film o ambicjach socjologicznych, „Pokój z widokiem na morze" próbuje uchwycić w migawkowym obrazie dzisiejszy stan pewnych dynamicznych procesów rozgrywających się w naszym społeczeństwie (mam na myśli społeczeństwo jako całość, a nie jego instytucje). Tezę, która wydaje mi się w filmie najważniejsza, dałoby się chyba sformułować tak: jesteśmy społeczeństwem, które już doskonale rozumie i wie, że życie ludzkie, a więc i dobro człowieka jest największą wartością i najwyższym prawem, ale jeszcze nie nauczyło się tej prawdy praktykować, a niekiedy nie jest jeszcze w stanie tego robić skutecznie. Posługując się stosownym przykładem – acz ze świadomością, że prowadzi on nieco w bok – mamy już telefony zaufania, ale jak dzwonić do telefonu zaufania z budki?

„Pokój z widokiem na morze" nie tylko rejestruje zjawiska, lecz ma również intencje publicystyczne, stara się działać na rzecz postaw humanistycznych. Ukazując w jak odmiennych duchowo światach mogą żyć ludzie egzystujący obok siebie w tym samym czasie i miejscu: żona profesora, która na prośbę o nakłonienie męża by wrócił do domu odpowiada „nie mam prawa narzucać mu czegokolwiek", chociaż wie, że chory na serce mąż może za tę akcję zapłacić zdrowiem, i mistrz judo i karate, rzucający się na śmiertelnie zmęczonego, idącego spokojnie korytarzem człowieka z triumfalnym okrzykiem „mam go, złapałem" – wyraża społeczną tęsknotę za stanem, kiedy ta pierwsza postawa byłaby powszechna, a ta druga wyjątkowa.

BOŻENA JANICKA

POKÓJ Z WIDOKIEM NA MORZE. Reżyseria: Janusz Zaorski. Wykonawcy: Piotr Fronczewski, Gustaw Holoubek, Marek Bargiełowski i inni. Polska, 1977

Zwycięstwo

ŻOŁNIERZE WOLNOŚCI (Soldaty swobody), cz. III i IV. Reżyseria: Jurij Ozierow. Wykonawcy: Bohuš Pastorek, Jewgienij Matwiejew, Károly Kovács, Bruno O'Ya, Traian Perus i inni. ZSRR, 1977

Wojna w Europie miała trwać jeszcze dziewięć miesięcy, na Pacyfiku – ponad rok. Koniec lipca 1944 roku. Wojska radzieckie wyparły całkowicie armie niemieckie i zgrupowania z nimi sprzymierzone z własnego kraju, zaczął się ostatni etap rozprawy z hitleryzmem. Najkrótsza droga do Berlina wiodła przez ziemie polskie. Drogą okrężną były Bałkany. Broniły do nich dostępu poważne siły niemieckie, rozpadający się co prawda, ale jeszcze przecież istniejący blok państw wasalnych III Rzeszy, trudno dostępny dla ciężkiego sprzętu pancernego masyw Karpat. U ich podnóża zatrzymało się natarcie Armii Czerwonej.

Rok 1944 był praktycznie końcem hitlerowskiej koalicji w Europie. Proces rozpadu został zapoczątkowany już jesienią 1943 r. – wówczas skapitulowały Włochy. Rok później odpadła Finlandia, Rumunia i Bułgaria. U schyłku roku jedynym silnym sojusznikiem Hitlera w Europie pozostawały Węgry, trudno bowiem brać pod uwagę marionetkowe proniemieckie rządy w Słowacji czy w Chorwacji.

Na Węgrzech, niemalże od ćwierćwiecza (najstarszy wówczas i wiekiem, i stażem dyktator) „miłościwie" panował regent admirał Horthy. Swój tytuł admiralski zawdzięczał długiej służbie adiutanckiej u boku cesarza Franciszka Józefa i pierwszej wojnie światowej. Wierny, choć nie bezkrytyczny sojusznik hitlerowskiej Rzeszy, znalazł się w trudnej sytuacji. Było dlań jasne, że wojna została przegrana, było także oczywiste, że niziny węgierskiej Niemcy nie oddadzą bez walki, gdyż zajęcie jej stwarzałoby dogodne warunki do oskrzydlenia Niemiec i zaatakowania ich – poprzez Austrię – od południa. Bitwa więc o Węgry i na terenach Węgier była nieunikniona. Co więcej, pozycja Węgier miała, ze strategicznego punktu widzenia, kluczowe znaczenie dla niemieckich pozycji w Jugosławii i we Włoszech. W takiej – z grubsza tylko naszkicowanej – sytuacji wojennej Horthy skupił swe wszystkie wysiłki na jednej sprawie: nie dopuścić wojsk radzieckich na terytorium kraju; odciąć sytuację strategiczną od sytuacji politycznej na Węgrzech. Zapewne dobrze jeszcze pamiętał jakie to wydarzenia wyniosły jego osobę na pierwsze miejsce w kraju. Minęło od nich 25 lat, w jego długim życiu to nie tak znowu wiele: w 1919 roku jako minister wojny kontrrewolucyjnego rządu w Segedynie walczył z Węgierską Republiką Rad, rok później został regentem i dyktatorem. A sytuacja w nasyconym jednostkami Wehrmachtu i posterunkami gestapo kraju nie była dla jego rządów najbardziej pomyślna. Radykalizacja poglądów i nastrojów społeczeństwa, niechęć do rządów własnych i do panoszących się Niemców, którzy od wiosny – w związku z pierwszymi próbami wycofania się Horthy'ego z wojny – zaprowadzili reżim niemal okupacyjny, spowodowały utworzenie przez siły demokratyczne Węgierskiego Frontu Narodowego, który podjął przygotowania do powstania. Regent i jego rząd jeszcze stawiają na dyplomację – sondują możliwości zawarcia rozejmu z aliantami zachodnimi i – później – z ZSRR. Gdy próby te zawiodą, pozostanie już tylko liczenie na armię. Własną i niemiecką.

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że konsekwentnie działająca przeciw faszyzacji kraju i coraz silniejszemu wiązaniu się dyktatury Horthy'ego z hitleryzmem Węgierska Partia Komunistyczna była w znacznie trudniejszej sytuacji niż na przykład komuniści w Rumunii, Jugosławii czy Bułgarii. Pomyślna dotąd sytuacja wojenna dla Węgier, powiększenie terytorium kosztem sąsiadów, pewne ożywienie gospodarcze, a także pozorne sukcesy dyplomacji nie sprzyjały wytworzeniu się większych napięć wewnętrznych, nie przysparzały szerszej bazy społecznej węgierskim komunistom. Pamiętać należy także, że orientacja proniemiecka należała do najstarszych tradycji Węgierskiej polityki; dopiero smutne doświadczenia obu wojen światowych, w których kraj – w globalnym rozliczeniu – doznawał jedynie niepowodzeń, spowodowały reorientację polityki węgierskiej.

Inaczej przedstawiały się sprawy w sąsiedniej Słowacji. Od marca 1939 roku miała swój rząd, swoją armię, dyplomację i była całkowicie zależna od Niemiec. Już od początku roku 1944 – wraz ze zbliżaniem się frontu – na tereny Słowacji zaczęły coraz liczniej przenikać grupy partyzantów radzieckich. Pod ich wpływem tworzyła się rodzima partyzantka. Słowacja stopniowo przekształcała się w kraj partyzancki. Sprzyjały temu także specyficzne warunki lokalne – jako „suwerenna" republika była Słowacja wolna od oddziałów Wehrmachtu, a stutysięczna armia własna nie była pewnym instrumentem w rękach niemieckich. Dojrzewała idea i koncepcja powstania narodowego. Rodzący się słowacki ruch oporu od samego zarania był pod wpływem Słowackiej Partii Komunistycznej i działaczy burżuazyjnej opozycji przeciw faszystowskim rządom księdza Tiso.

W Bukareszcie grupa spiskowców aresztowała generała Iona Antonescu, kończąc tym samym czteroletni okres rządów prohitlerowskich w Rumunii. Na czele powstania narodowego stanęli ludzie związani z Komunistyczną Partią Rumunii; oni stanowili trzon Bloku Narodowo-Demokratycznego, który kierował walką z Niemcami. Następnego dnia po obaleniu rządu generała Antonescu – 24 sierpnia – Rumunia wypowiedziała wojnę III Rzeszy.

Burzliwy schyłek lata i początek jesieni nie ominął Bułgarii. I tam w wyniku zdecydowanej postawy sił demokratycznych i w obliczu błyskawicznych postępów armii radzieckiej doszło do wybuchu powstania narodowego i wypowiedzenia wojny niedawnym sojusznikom. W końcowym jej okresie regularna armia bułgarska u boku armii radzieckiej wzięła udział w wyzwalaniu Jugosławii i Węgier.

Bezpośrednia konfrontacja dwóch systemów polityczno-społecznych dobiegała końca. Początkowe sukcesy – błyskawiczny marsz niemieckich zagonów pancernych w głąb Związku Radzieckiego – zostały zapomniane przez niespokojnie nasłuchującą Europę. Wraz ze zwycięstwem stalingradzkim otworzyła się nowa karta tej wojny; odtąd położenie polityczno-wojskowe Niemiec stale się pogarszało. Rozpadał się blok państw sprzymierzonych z III Rzeszą, kurczył się obszar okupowanych terenów. Rozpadała się doktryna unicestwiania życia ludzkiego, dóbr materialnych i tych cywilizacyjnych zdobyczy, na które niemiecki, pełen kompleksów i urazów nacjonalista patrzył z pogardą i nienawiścią. Im bardziej oczywiste było, że wojna jest przegraną, tym bardziej wzmagał się bezsensowny opór poparty terrorem i bezwzględnością. W tych najtrudniejszych warunkach rozwijał się ruch oporu narodów Europy, rósł i potężniał wraz ze zbliżaniem się żołnierzy z gwiazdami na czapkach. I tyle razy oni wspomagali swym doświadczeniem, sprzętem, odwagą walczących z determinacją powstańców, ile razy im właśnie partyzanci otwierali drogę, umożliwiali chwilę odpoczynku. Żołnierze i partyzanci, frontowcy i powstańcy.

Jurij Ozierow, twórca monumentalnego dzieła „Wyzwolenie", gdzie wojna z hitleryzmem przedstawiona została głównie w aspekcie działań militarnych, gdzie przeważała batalistyka i rozważania strategiczne, przedstawił film jak gdyby dopełniający tamten obraz. Formuła eposu bitewnego została zastosowana i do „Żołnierzy wolności", z tym jednak, że główny nacisk położono na sprawy pozafrontowe, na wydarzenia może mniej spektakularne, skromniejsze, ale przecież nie mniej heroiczne i nie mniej ważne.

Część III i IV „Żołnierzy wolności" jest dalszym ciągiem zrealizowanej wspólnymi siłami kinematografii krajów socjalistycznych epopei przedstawiającej wyzwolenie Rumunii, Bułgarii, Węgier, Czech, Słowacji i Jugosławii. Ramy czasowe filmu to koniec lipca 1944 i 9 maja 1945 roku – dzień zwycięstwa nad faszyzmem i dzień wyzwolenia Pragi.

Ale najważniejszym wątkiem przewijającym się konsekwentnie przez obie serie „Żołnierzy wolności", wątkiem, któremu podporządkowana jest cała struktura filmu, wszystkie jego komponenty: stylistyka, dramaturgia, fabuła jest – jak mówił Zbigniew Załuski – „problem zwycięskiego wyjścia z wojny i przejmowania kierownictwa losami narodów przez partie komunistyczne". Temu służy w pierwszym rzędzie – wprowadzona dla innych nieco celów w „Wyzwoleniu" – koncepcja łączenia i przenikania elementów czysto fabularnych i dokumentalizowanych; koncepcja przemieszania postaci anonimowych, fikcyjnych z postaciami historycznymi; oddziaływanie na wyobraźnię za pomocą dwóch planów: sztabowo-strategicznego i frontowo-konspiracyjnego.

KRZYSZTOF KREUTZINGER

Film krótki i okolice

Wernisaż

W marcowy poniedziałek w kuluarach Teatru „Studio" w godzinach herbaty (five o'clock) odbył się skromny wernisaż z okazji dwudziestolecia Studia Miniatur Filmowych. Używam słowa „skromny" – bo takiego słowa używać należy, ale właściwie był to wernisaż bardzo sympatyczny. Przemówienia na ogół krótkie, w tonie serdecznym. Były również ordery dla zasłużonych pracowników artystycznej firmy.

Zasługi firmy opisywaliśmy często na naszych łamach, ostatnio opisał je redaktor Bogdan Zagroba. Redaktor Bogdan Zagroba przybył na wernisaż w długich żółtych butach z cyklu Hoff-Fas-Sony i było mu w nich nieźle do brodatej twarzy osmaganej przez sirocco, które szalało na Puławskiej w poprzedni piątek między 13.00 a 14.20. Redaktor Zagroba nie był wszakże centralną postacią tej uroczystości, centralni okazali się wszyscy którzy byli, z tej prostej przyczyny, że zasłużona firma ma duże tradycje: artystyczne – to raz, demokratyczne – to dwa. Do tego dochodzi jeszcze kult przodków. Oni nigdy nie zapominają o starych znajomych, bo nie zapomnieli o Zdzisławie Lachurze, bądź co bądź ojcu powojennej polskiej animacji, który w tej chwili jest wyłącznie i przede wszystkim malarzem i o Edku Muszce, naczelniku krótkiego metrażu, który jest przede wszystkim emerytem, choć kiedyś, gdy trzeba było to odliczał swoje wojenne kilometry na szlaku bojowym WP. I o Bogusiu Wasiu, który jest szefem innej wytwórni krótkiej, a który też kiedyś robił pośrednio w animacji, a jeszcze wcześniej niż kiedyś był kumplem Muszki z wojny właśnie.

Bardzo niedawno temu, z rok chyba, na weselu, poznałem pewnego młodego człowieka, który zbierał się do matury w liceum plastycznym ale już kręcił się za robotą. Powiedziałem mu podochocony nieco, stary, ja ci coś załatwię, o ile się nadasz oczywiście. Poszedł do Miniatur, pokazał co potrafi, w mig go wzięli do produkcji u samego Kija, czyli Mirosława Kijowicza. Zeznaje Kijowicz: „No widzisz, młody, przystojny, za pannami nie lata, nie pije i nie dość, że pracuje – widać, że lubi swoją robotę, że mu się chce robić. To, że nam się chce robić, to normalne, ale on ma dopiero dwadzieścia lat".

Wstyd o tym mówić, ale rosną nowe kadry, choć te nieco starsze wcale się nie starzeją. Giersz się w ogóle nie zmienił. Utył nieco Krzysztof Dębowski, pamiętam go, kiedy powrócił ze studiów FAMU – chłopaczek misterny jak igła. Trzymają zaś figury panienki ze studia – Maliszewska, Porzycka, Niedźwiecka, Oldak, Magda Barycz, trzymają się w uśmiechu i życzliwości – do ludzi, do pracy, do własnej firmy artystycznej. Znacie, a jakże, te nazwiska z czołówek filmów, z zawodowym przydomkiem – reżyser, redaktor, operator, kierownik produkcji.

Operator Jan Tkaczyk był mi kiedyś szczególnie bliski z racji brody i z tej racji także, że jego pies był stryjecznym bratem mojego psa. Nasze psy pomarły ze starości, my jesteśmy ciągle młodzi, ale teraz nasze drogi się rozeszły. Tkaczyk ma teriera, ja w ogóle nie mam psa. Straciliśmy wspólny język.

Jerzy Kalina, artystyczny prowokator, artysta całą gębą, o którym już bardzo głośno w Polsce. Mijamy się na korytarzu, mówimy sobie „cześć" i zaraz potem – „wpadnij do nas (do wytwórni, do redakcji)". Nie wpadamy, ja nie oglądam ostatnio jego filmów, a on nie czyta moich felietonów.

Stefan Szwakopf i Stefan Janik; widujemy się często w barku kawowym u rzemiosła. Chlap, chlap, łyżka cukru do kolumbijki i każdy pędzi w swoją stronę.

Jerzy Świerczyński, tego chowam na ostatek; był szpakowaty, jest już nieco posiwiały, dyrektor tej całej imprezy, wieloletni dyrektor tej całej imprezy, o którym Nowicki mówi „stary" i Gradowski mówi „stary", a któremu zepsuł się kiedyś samochód na rondzie Waszyngtona i z jednym koleżką spychaliśmy ten samochód na pobocze. Świerczyński jest takim dziwnym dyrektorem, który bardzo lubi wszystkie powodzenia swojego personelu. Duży, zwalisty, cieszy się w ogóle ze wszystkiego dobrego, ale w ogóle to twarz ma zatroskaną.

To środowisko wydaje mi się dziwnie podejrzane. Nikt nikomu niczego nie zazdrości. Nikt o nikim nie powie złego słowa. Nikt nikomu nie podsrywa. Niby artyści, ale bez kompleksów artystów.

Szedł na wernisażu film okolicznościowy, zmontowany ze scenek najbardziej interesujących filmów dwudziestolecia. Obok stał Lachur i gadał pod nosem: znakomite, świetne, ten ma talent, co za rysunek, co za pomysł.

I tak się tu wszyscy wzajemnie oceniają. Mówią dobrze o swoim dyrektorze i dyrektor mówi dobrze o nich. Mówią dobrze o sobie. Tu panują – jak się mówi – stosunki międzyludzkie. Ja jestem z boku, bo pensję wypłaca mi inne przedsiębiorstwo. Ja jestem obcy, bo oni są twórcy, a ja jestem krytyk, jeśli ktoś nie wierzy – niech sprawdzi, moje nazwisko figuruje w pierwszej dziesiątce Klubu Krytyki Filmowej SDP. Ale są takie momenty – bo w życiu kina bywają momenty – że się czuję jednym z nich, choć nie jestem artystą. Niech mi to więc z okazji swojego jubileuszu wielkodusznie wybaczą.

Drugie życie kina

BARWA I DŹWIĘK

w filmie rodziły się jednocześnie, choć ich rozwój nie postępował w sposób harmonijny. Zwłaszcza w świadomości widzów europejskich wynalazki te – jeśli wziąć pod uwagę ich powszechność – kojarzą się z bardzo odległymi od siebie okresami rozwoju sztuki filmowej. Dźwięk to lata trzydzieste, barwa – na dobrą sprawę – dopiero pięćdziesiąte. Istnieją jednak w historii kina filmy, które należą do jaskółek obu tych nowalijek technicznych, będąc jednocześnie utworami wysoko cenionymi za swoje pionierskie zasługi na tym polu. Jednym z czołowych jest, przypominaną teraz przez nasze telewizyjne Stare Kino, amerykańska rewia filmowa **KRÓL JAZZU** (1930).

Rozwój kina dźwiękowego, w pierwszym okresie lansowania tego wynalazku na skalę przemysłową, miał swoje wzloty i zapaści. Już w cztery lata po głośnej premierze okraszonego dźwiękiem „Don Juana" i w trzy po działającym jak szok „Śpiewaku z jazzbandu" z Al Jolsonem, zainteresowanie kinem dźwiękowym zaczęło wygasać do tego stopnia, że w połowie roku 1930 nastąpiła w USA obniżka cen biletów w kinach dźwiękowych. Niezmiennie monotonne arie w wykonaniu drugo- i trzeciorzędnych śpiewaków nie tylko nie przyciągały już publiczności, ale ją wręcz odpychały. Fachowa prasa amerykańska wieściła powrót do kina niemego, typując jako domenę dźwięku dwa rodzaje zapisów na taśmie celuloidowej: film trikowy, czyli animowany i tzw. aktualności, jedyne formy akceptowane przez publiczność amerykańską bez zastrzeżeń. Czekano na „poetę ekranu", który potrafiłby przetworzyć te elementy w nowy gatunek wartościowego widowiska filmowego. Jako na wzór wskazywano na Eisensteina, który w głośnym manifeście na temat wynalazku kinematografii dźwiękowej lansował „film odgłosów" (tak określano zasadę montażowego kontrapunktu obrazu i dźwięku), film dający gwarancję powszechnego odbioru, „międzynarodowości" sztuki filmowej.

Właśnie wtedy, w maju 1930 roku, w owym momencie krytycznym amerykańskiego kina dźwiękowego, w nowojorskim kinoteatrze „Roxy" pojawił się „Król jazzu", utwór w technicolorze (tzw. dwubarwnym), pełen muzyki w doskonałym wykonaniu zespołu Paula Whitemana, tytułowego „króla".

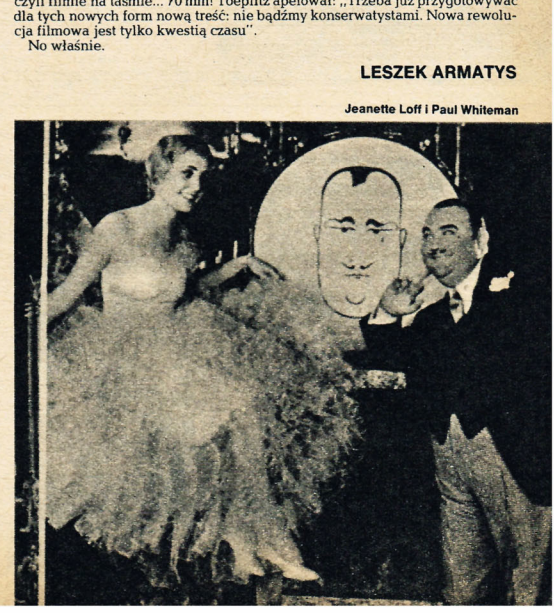
Na „treść" filmu złożyło się szereg popisów muzycznych, wokalnych i tanecznych, przeplatanych numerami kabaretowymi, skeczami i blackoutami, scenkami satyrycznymi, a nawet animacją. To „roziskrzone szaleństwo" (tak zatytułował swoją entuzjastyczną opinię o filmie recenzent „New York Timesa") stanowiło więc syntezę ówczesnej rozrywki amerykańskiej, przy czym elementem cementującym całość była orkiestra Whitemana. Reżyserował widowisko Anglik, James Murray Anderson, przybysz z teatru, który posługując się błyskotliwą wyobraźnią, z doskonałym wyczuciem tempa i funkcji montażu wykorzystał wszystkie możliwości obiektywu kamery jako pośrednika w rejestrowaniu różnych form widowiskowych. Oto po krótkiej etiudzie animowanej, ukazującej w żartobliwy sposób jak Paul Whiteman został koronowany, pojawia się ów „król" i w rozmowie z Charlesem Irwingiem, sprawującym funkcję mistrza ceremonii, wyjmuje z małego pudełka (jak za czasów Méliesa) płaskie sylwetki swoich czterdziestu muzyków, którzy natychmiast urastają do normalnych rozmiarów, by rozpocząć pierwszy występ estradowy – „Czar ślubnego welonu".

Dzisiaj, na dodatek – na małym, szklanym ekranie (i to przeważnie czarno-białym) film Andersona przestał „iskrzyć szaleństwem". Dlatego tak ważne jest historyczne potraktowanie go przez widzów. Oglądając młodego Binga Crosby (26 lat), niewiele starszych – George'a Gershwina (32 l.) i Paula Whitemana (40 l.), warto pamiętać w jak rewolucyjnym okresie wtargnęli oni na ekran. Oto w kilka miesięcy po premierze „Króla jazzu" Jerzy Toeplitz (wówczas początkujący recenzent „Kuriera Polskiego") donosił o dwóch wynalazkach, bulwersujących filmowe koła USA: o telewizji, której przepowiadano wielką popularność, i o lansowanym przez wytwórnię „Fox" tzw. grandeur film, czyli filmie na taśmie... 70 mm! Toeplitz apelował: „Trzeba już przygotowywać dla tych nowych form nową treść: nie bądźmy konserwatystami. Nowa rewolucja filmowa jest tylko kwestią czasu".

No właśnie.

LESZEK ARMATYS

Jeanette Loff i Paul Whiteman



Lino Ventura fot. Cinéma Français

Niezwykła historia zwykłego człowieka

Taki miał być tytuł pierwotny. Scenarzyści Jean-Claude Carriere i Tonino Guerra oraz reżyser Jacques Deray zadecydowali jednak, że bardziej zagadkowy będzie tytuł „Motyl na ramieniu". Jeden z bohaterów filmu – nieco tajemniczy, dobrze wychowany młodzieniec imieniem Raphael, który pojawia się na ekranie tylko trzykrotnie, trzyma na ramieniu motyla i nawet do niego przemawia. Symbol? Być może – ale nie znajduje na ekranie wytłumaczenia.

„Grozi nam szaleństwo, jeżeli będziemy chcieli za wszelką cenę zrozumieć wszystko wokół siebie" – mówi Carriere. Jest to film o zagrożeniu, o niepokoju, o zagadce, o tym, co w wielu filmach zachodnich coraz częściej nazywa się atmosferą naszych czasów. Autorzy ograniczają się do przedstawienia objawów, nie próbując zgłębiać przyczyn. Analiza społeczna? Ostre postawienie problemów politycznych? Ależ publiczność tego nie chce – twierdzą producenci. Publiczność chce rozrywki. I jeżeli w tej rozrywce rozpozna coś z własnych nastrojów, to i tak wiele.

Przy takich założeniach Jacques Deray mógł zrealizować tylko kolejny dreszczowiec, gładki technicznie, trzymający w napięciu. Historia jest z pozoru prosta: marynarz (Lino Ventura) chce spędzić trzy dni urlopu w Barcelonie. Oczekuje przyjazdu żony. Ale wystarczy otwarcie przypadkowych drzwi, aby dał się bez reszty wciągnąć w świat tajemnicy i strachu. Stanie się uczestnikiem groźnych i ponurych wydarzeń, spotka z dziwnymi ludźmi – młodzieńcem z motylem, milczącą dziewczyną w deszczowym płaszczu, która nie potrafi odpowiedzieć na jego pytania, z jakimiś uciekinierami i prześladowcami... Czy zrozumie mechanizm tych wydarzeń? Jeśli tak – zachowa milczenie.

Lino Ventura dość dawno nie występował na ekranie. Odrzucił prawie sześćdziesiąt propozycji, zaangażował się jednak bez wahania w realizację filmu Deraya. Na ekran powraca także Claudine Auger w roli kobiety w deszczowcu. Towarzyszą im Nicole Garcia, Jean Bouise i włoska aktorka Laura Betti.

Michael Winner

Tropami Chandlera

Znana jest anegdota z realizacji filmu „Wielki sen" w roku 1946: reżyser Howard Hawks i jego scenarzyści uznali w czasie montażu, że fabuła jest zbyt pogmatwana, aby jej sens mógł dotrzeć do widza. Wysłano rozpaczliwy telegram do autora powieści, Raymonda Chandlera: „Kto zabił Owena Tylora?" Lakoniczna odpowiedź brzmiała: „Sam nie wiem". A jednak „Wielki sen" – zarówno powieść, jak i film – to dziś klasyczna pozycja „czarnego kryminału", odbijającego rzeczywistość amerykańską lat czterdziestych.

„To znakomita literatura – mówi Michael Winner, który realizuje obecnie w Anglii drugą wersję filmową powieści Chandlera. – Czytałem ją trzydzieści, a nawet czterdzieści razy, nadal jednak uważam, że nie jest zupełnie jasna. Akcję przeniosę z Kalifornii do Anglii. Przez całe lata pielęgnowałem w pamięci wspomnienie pewnej scenerii charakterystycznej dla Londynu, choć może trudno byłoby znaleźć akurat taką ulicę w rzeczywistości. W filmie jest to miasto amorficzne, miasto wyobraźni. Jeśli chodzi o samą linię fabularną, trzymamy się książki nawet w większym stopniu niż poprzedni film. Ale mamy pewną przewagę: wymogi cenzuralne są dziś znacznie słabsze. Dlatego można mówić bez osłonek o sytuacji dziewczyny, wmieszanej w handel narkotykami i pornografią".

Winner należy do tych brytyjskich reżyserów, którzy wyrobili sobie pozycję w Hollywood. Uchodzi za specjalistę od filmów akcji. Nie dysponuje wprawdzie znakomitą parą: Humphrey Bogart i Lauren Bacall, ale ma nadzieję, że wybrani przez niego aktorzy okażą się równie dobrzy. Detektywa Marlowe'a gra Robert Mitchum, już po raz drugi w swojej karierze. Sarah Miles objęła partię graną niegdyś przez Bacall, a Candy Clark jest na ekranie jej młodszą siostrą. Nie widzi też żadnych kłopotów z uzasadnieniem brytyjskich realiów: „Bogata rodzina, która jest obiektem szantażu, po prostu przenosi się do Anglii. Philip Marlowe przyjechał tu w czasie wojny i pozostał na stałe, ponieważ w Anglii mu się spodobało. A gangsterów mamy równie niebezpiecznych, jak w Stanach". Kiedy reporter „London Times" zapytał, jak ostatecznie radzi sobie z powikłaniami fabuły, usłyszał w odpowiedzi: „W gruncie rzeczy zagadką pozostaje, kto zamordował szofera na samym początku. Rozwiązałem tę sprawę najzupełniej logicznie. Kazałem mu popełnić samobójstwo..."

Reporter nie dowiedział się tylko, czy powrót do formuły „czarnego filmu" dzisiaj jest czymś więcej niż igraniem konwencjami. Michael Winner uchodzi za specjalistę od filmów akcji. I nie wydaje się, żeby przyświecały mu inne ambicje.

„Bliskie spotkania trzeciego stopnia"

STEVEN SPIELBERG: jestem bardzo strachliwy

„Pojedynek na szosie", „Sugarland Express" i „Szczęki" zapowiadały już to, co objawiło się w pełni w „Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia": fascynację Spielberga techniką i sprawami tajemnymi.

Produkcja „Bliskich spotkań" kosztowała 19 milionów dolarów: jeden z droższych filmów ostatniego sezonu, jeden z większych sukcesów w kinach USA. Kręgi spotkań: pewien Amerykanin zobaczył Niezidentyfikowany Obiekt Latający – to spotkanie pierwszego stopnia; pewne dziecko zostało uprowadzone przez przybyszów spoza Ziemi – to spotkanie drugiego stopnia; pewna grupa osób stanęła przed niebieskimi homoidami – to trzeci stopień.

Przytaczamy fragmenty wywiadu udzielonego przez Stevena Spielberga tygodnikowi „L'Express".

● **Jeden z sondaży wykazał, że 15 milionów Amerykanów, wśród nich prezydent Carter, widziało raz lub więcej Niezidentyfikowane Obiekty Latające. A Pan?**

– Nic nie widziałem. Nie zrażam się tym i codziennie wieczorem obserwuję niebo przez własny teleskop. Urodziłem się w roku 1947, wtedy właśnie Kenneth Arnold wymyślił tę nazwę – „latające talerze". Od dwudziestu lat jestem sfrustrowany: nie poszedłem na wyprawę harcerską, w czasie której moi koledzy widzieli Niezidentyfikowany Obiekt Latający.

● **Wierzy Pan w te obiekty?**

– Przed przystąpieniem do pisania scenariusza byłem sceptyczny, choć zaintrygowany. Przeczytałem wszystkie prace, poczynając od najbardziej niepoważnych. Indagowałem setki osób, zwłaszcza pilotów i uczonych. Profesora Hyneka zaangażowałem jako doradcę do spraw technicznych. Dziś mogę stwierdzić tylko to, że pewne fenomeny pozostają nie wyjasnione.

FAKTY

Druga co do wielkości po Toho firma produkcyjna Japonii – Toei – drastycznie zmniejsza swoją aktywność. Zamiast 40 filmów rocznie produkować będzie 25, liczba pracowników z 740 ograniczona zostanie do 400 (w dwóch miastach, Tokio i Kioto).

★

W ubiegłym roku pisaliśmy o produkcyjnym ożywieniu w Austrii, która oferowała swoje studia filmowe zachodnim producentom. Nadzieje nie spełniły się. Zamiast spodziewanych zysków ubiegły rok przyniósł deficyt tak wysoki, że rząd zdecydował się oddać znakomicie wyposażone techniczne hale zdjęciowe do dyspozycji TV.

★

Kino brytyjskie umrze, jeżeli rząd nie zdecyduje się na kroki zaradcze – tak brzmi teza raportu Związku Niezależnych Producentów. Raport wylicza w 34 punktach podstawowe bolączki brytyjskiej kinematografii, m.in. nieustanną ucieczkę talentów, „nieczystą" konkurencję ze strony TV, fatalny stan kin, niewłaściwą procedurę inwestycji. Producenci żądają 9 milionów dolarów jako pożyczki dla dystrybutorów i utworzenia 34-milionowego funduszu reprodukcyjnego na okres dwóch lat oraz obniżenia podatków dla wyspecjalizowanych dystrybutorów.

★

Widzowie polscy znają **Márię Goór-Nagy (na zdjęciu)** z filmów „Cisza i krzyk" Miklósa Jancsó i „Zwariowana noc" Ferenca Kardosa. Gra na scenie teatru Thália Szinház w Budapeszcie i występuje w trylogii filmowej Jancsó „Nasze życie i nasza wiara".

fot. J. Kiss

fot. Ciné Revue

Romy Schneider

Dwa lata nieobecności na ekranie: Romy Schneider urodziła córeczkę Sarah i poświęciła się rodzinie. Obecnie występuje w filmie „Lulu" według sztuki Franka Wedekinda. Reżyseruje Liliana Cavani.

...ód bierze się wiara, że na naszej planecie ...ą dują latające talerze z małymi niebieskimi ...z kami... Tak przypuszczam.

● Jak Pan odgadł, że to będą małe niebie...ludziki?

– Nie odgadłem. Są zgodne świadectwa ...ób, które widziały zaziemskich przybyszów. ...y to będą tubylcy z Australii, czy też wycieczwicze z Marsylii – ich opisy są identyczne. ...adkowie nie opowiadają o maszynkach na ...kach lub rybach z antenami, lecz o pewnego ...zaju karłach z ogromnymi oczami i wrzecioatymi ramionami. Na podstawie tych da...ch i przy pomocy Włocha Carlo Rombaldie... projektanta ostatniego King Konga, ...worzyliśmy małego homoida z wielką głową ...dłużonym ciałem.

● Odwołuje się Pan często do swego dzie...stwa. Gdzie Pan wtedy mieszkał?

– W Phoenix, w stanie Arizona. Ponura dziu... Ojciec był inżynierem elektronikiem, matka ...ła na pianinie. Żeby rozproszyć monotonię ...arteczkowego życia – tę monotonię, którą ...s łem w „Bliskich spotkaniach trzeciego ...nia" – wymyślałem straszliwe historie i ter...y zowałem nimi trzy młodsze siostry. Im bar..., się bały, tym bardziej byłem zadowolony. ...iego dnia, pod wpływem emisji telewizyj... o podboju naszej planety przez Marsjan, ...rych głowy otaczały małe, białe i okrągłe ...waria – zamknąłem siostry w wielkiej szafie ściennej z zainstalowanym zielonym oświetleniem. Wrzeszczały w tej szafie przez cały wieczór.

● Jako dziecko miał Pan skłonności do okrucieństwa?

– Po prostu sprawdzałem swoje pomysły na siostrach. były wszak w tym czasie moją jedyną publicznością.

● Najpierw terroryzował Pan siostry, później miliony widzów. Oglądających „Pojedynek na szosie" – ciężarówką; oglądających „Szczęki" – rekinem; oglądających „Bliskie spotkania" – Nieznanym. Skąd ta ochota, żeby straszyć wszystkich i za każdą cenę?

– Sam jestem bardzo strachliwy. Uwielbiam, kiedy oblewa mnie zimny pot. Nie cierpię samolotu, mam się na baczności przed mikrobami. Gdy byłem w Indiach, uległem obsesji wirusa: biorąc prysznic zaklejałem sobie usta plastrem, żeby nie połknąć ani kropli wody. W gruncie rzeczy jestem bez reszty hipochondrykiem. Odżywiam się produktami naturalnymi i surowymi rybami. Nigdy nie używam narkotyków, boję się utracić samokontrolę. Dzięki temu mogę pracować dwadzieścia godzin bez przerwy. Nie przeszkadza mi ani słońce w zenicie, ani śniegowe burze. Jedyna moja prawdziwa słabość to puchowy jasiek. Biorę go zawsze i wszędzie ze sobą. Wkładam do niego łodygę selera. Ten zapach ułatwia mi zasnięcie.

● Jak z amatora stał się Pan profesjonalistą?

– Za sprawą „Firelight", mego pierwszego długiego metrażu, oczywiście na osemce. Ten film to preludium do „Bliskich spotkań trzeciego stopnia". Pożyczyłem 500 dolarów od ojca, żeby nakręcić tę epopeję o przybyszach spoza Ziemi, którzy odwiedzili Stany Zjednoczone. Udało mi się wyświetlić film w sali. Bilety sprzedawałem rodzinie i znajomym, w ciągu jednego wieczoru zebrałem na zwrócenie długu. Nazajutrz opuściłem definitywnie Phoenix i Arizonę. Miałem 16 lat.

● W Hollywood porównują Pańską technikę z techniką Forda lub Hawksa. Czy zawód ojca miał wpływ na Pana?

– Pewnego dnia ojciec przyniósł do domu zespół tranzystorowy, jeden z pierwszych wtedy. „Oto przyszłość" – powiedział wyjaśniając. Rzuciłem się na to coś i połknąłem. Zaprowadzono mnie do szpitala, żeby wydobyć te tranzystory.

● A potem nie zaprowadzono Pana do psychiatry?

– Sam poszedłem, gdy miałem osiemnaście lat; usiłowałem zreformować się. Nie chciałem mówić o sobie, wymyślałem mu historie. Wnet rozpoznałem reakcje lekarza: zasypiał, gdy opowiadanie słabło; budził się, gdy działo się coś interesującego. Dzięki niemu napisałem dziesiątki scenariuszy. Uniknąłem Wietnamu i nie traciłem 50 dolarów od seansu.

● W jakich okolicznościach podpisał Pan pierwszy kontrakt w Hollywood?

– Uczęszczałem na kursy sztuki dramatycznej uniwersytetu w Los Angeles. Między zajęciami gnałem do Universalu. Przekonałem strażników, że pracuję w studiu. Przychodziłem w ciemnym garniturze i krawacie, z aktówką w ręce. Kłaniano mi się w korytarzach. Wynalazłem nie umeblowane pomieszczenie biurowe z telefonem i zająłem je. Spędziłem w nim dwa lata, siedziałem „po turecku". Dopiero potem zaproponowano mi siedmioletni kontrakt.

● Na podstawie filmów można sądzić, że woli Pan maszyny niż aktorów.

– Wynika to z tematu. Zakochałem się w ciężarówce w „Pojedynku na szosie", w samochodach policyjnych – w „Sugarland Express", w rekinie – w „Szczękach", w latających talerzach – w „Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia". Z tą samą pasją będę kręcił jakąś ładną historię o ludziach.

● Zamierza Pan?

– Tak, będę kręcił naprawdę. To – „Po szkole", film o dzieciach w wieku od 8 do 14 lat, o ich rozwoju, o ich problemach. Przewiduję, że realizacja potrwa dwadzieścia osiem dni. Zafascynował mnie chłopczyk z „Bliskich spotkań...", czteroletni Gary Guffey. Nigdy nie widział żadnego filmu. Po projekcji „Bliskich spotkań..." powiedział mi sepleniąc: „To doble, ale nie ma moich najlepszych odpowiedzi".

W kręgu stereotypów

„Premiera" Johna Cassavetesa

Berlin Zachodni 78

ZBIGNIEW KLACZYŃSKI

Prognoza na bieżący sezon

KORESPONDENCJA WŁASNA

Tegoroczny festiwal w Berlinie Zachodnim odbył się w nowym terminie, mianowicie na przełomie lutego i marca, co przesuwa go na wcześniejsze miejsce w terminarzu międzynarodowych festiwali. Zmianę terminu już w zeszłym roku komentowano jako krok konkurencyjny względem Cannes. Jest w tym może jakaś szczypta prawdy, choć z drugiej strony naiwnością byłoby przeceniać znaczenie takiego manewru. Niewykluczone, że łatwiej o filmy tuż na początku festiwalowego sezonu, ale także chyba nie najłatwiej, sądząc po tegorocznym programie konkursu, mniej atrakcyjnym od ubiegłorocznego i przyprawiającym obserwatora o bardzo mieszane uczucia.

Odnoszę wrażenie, że także jury podzieliło ten stan ducha przyznając główną nagrodę, „Złotego Niedźwiedzia", za „hiszpański łączny wkład". Jest to decyzja równie niekonwencjonalna, co dyplomatyczna. Informacje prasowe uprościły sprawę wymieniając po prostu dwa hiszpańskie filmy, „Pstrągi" reż. José Luisa Garcii Sancheza i „Słowa Maxa" reż. Emilia Martineza Lezaro, jako utwory nagrodzone. Werdykt bowiem obywa się bez tytułów i nazwisk, co dystansuje jakby nagrodę, kierując sprawę w stronę sympatycznego gestu wobec nowego, pofrankistowskiego hiszpańskiego filmu. A więc była główna nagroda i jednocześnie trochę jej nie było. Jedna z nagród II stopnia, „Srebrny Niedźwiedź", przypadła natomiast – jak już informowaliśmy osobno – Jerzemu Kawalerowiczowi za „Śmierć prezydenta" oraz za całokształt twórczości. Polski film cieszył się dużym zainteresowaniem. Wątpię jednak, czy ten skomplikowany, bogaty w szczegóły polityczny fresk z zarania dziejów II Rzeczypospolitej mógł być odebrany przez obcą publiczność ze wszelkimi niuansami. Sądzę raczej, że odczytano go w sposób cokolwiek uproszczony, jako zderzenie sił faszyzmu z demokracją parlamentarną, co oczywiście jest odczytaniem anachronicznym, zważywszy datę wydarzeń.

Dalsze dwa „Srebrne Niedźwiedzie" (z ogółem sześciu) przypadły w udziale również twórcom z krajów socjalistycznych: otrzymali je Georgi Djułgierow (Bułgaria) za „Korzyść" z sentencją: „za najlepszą reżyserię" oraz Octavio Cortázar (Kuba) za „Brygadzistę", z sentencją: „za debiut". Było tych nagród dla filmów socjalistycznych sporo, co poczytuję za fakt znamienny. Prawda, nie było sukcesu na miarę tego, jaki odniosło w roku 1977 radzieckie „Wniebowstąpienie" Łarisy Szepitko. Reprezentujący w bieżącym roku radziecką kinematografię „Biriuk", adaptacja opowiadania Turgieniewa, zrealizowana przez debiutującego Romana Bałajana, jest filmem pięknie zrobionym, choć cokolwiek akademickim, bardzo kameralnym i wpisanym bez reszty w widnokrąg literackiego pierwowzoru.

Wydarzeń zresztą nie było w całym konkursie. Nie piszę: na całym festiwalu – istnieje bowiem jego druga i całkiem niezależna połowa, mianowicie „Młode Forum", gdzie pokazaliśmy z powodzeniem „Bliznę" Krzysztofa Kieślowskiego. O programie tej drugiej połowy mam dosyć mgliste pojęcie (niepodobna oglądać wszystkiego), co nie znaczy, że wszystkie kwestie związane z filmami głównego konkursu uważam za oczywiste. Nie umiem w końcu odpowiedzieć na najprostsze pytanie. Czym się tłumaczy skromniejszy program tegorocznego konkursu: organizatorzy mieli pecha? czy też nadchodzący sezon zapowiada się nie najlepiej?

Czego mi w konkursie brakowało? Po prostu filmów o ciekawych, klarownie i ostro artykułowanych tezach, takich jak cytowany film Szepitko czy również zeszłoroczny „Prawdopodobnie diabeł" Bressona. Bo ileż w końcu było w programie filmów, w których naprawdę o coś chodziło? „Śmierć prezydenta"

to jeden. Drugi – to krzywdząco nie dostrzeżone japońskie „Dalekie drogi" Sachiko Hidari, reżyserski debiut aktorki, która przedstawiła w swym utworze trzydziestoletnie dzieje pewnej kolejarskiej rodziny, osiągając znakomity stopień integracji motywów profesjonalnych, omalże technologicznych, z humanistyczną i psychologiczną problematyką losu bohaterów. Wreszcie film trzeci, brazylijski „Wypadek" w reżyserii Ruy Guerry i Nelsona Xaviera, który przedstawia jeden z mechanizmów narastania terrorystycznego podziemia. Bohater, majster budowlany, głęboko przeżywa śmierć kolegi wskutek wypadku przy pracy. W pewnym momencie decyduje się, broniąc zagrożonych interesów wdowy i jej dzieci, na rozpaczliwy gest: terroryzuje bronią dyrektora przedsiębiorstwa, wymuszając na nim oświadczenie dotyczące wypadku. Nie wie, że dokument podpisany w tych okolicznościach nie ma żadnej mocy prawnej, zaś policja kwalifikuje go jako „terrorystę". Bohater ucieka, nie mając właściwie powrotu. Niewykluczone, że pomnoży szeregi którejś z terrorystycznych organizacji. „Wypadek" uzyskał zresztą również „Srebrnego Niedźwiedzia", przyznanego jako nagrodę specjalną jury.

Tak wygląda niezmiernie krótka lista moich własnych typów. Nie znaczy to oczywiście, że nie było na festiwalu filmów w pewien sposób efektownych, czasem bardzo dobrze zrobionych, które odebrałem jako akt rezygnacji kina z autentycznego zaangażowania w rzeczywistość. Mam tu na uwadze perfekcyjny w warstwie realizatorskiej hiszpański film José Luisa Garcii Sancheza, który przedstawił rodzaj surrealistycznej, drapieżnej groteski, o wyraźnym antyburżuazyjnym przesłaniu. Oglądamy mianowicie doroczną uroczystość jakiegoś elitarnego wędkarskiego klubu: clou uroczystości to obiad złożony z pstrągów złowionych własnoręcznie przez członków klubu. Pstrągi jednak okazują się nieświeże. Zgromadzeni stają wobec alternatywy: skandal albo nieprzyjmowanie do wiadomości stanu spożywanej potrawy. W imię solidarności i honoru klubu decydują się na rozwiązanie drugie: zabawa trwa, uczestnicy chorują, niektórzy umierają.

Nietrudno dostrzec, że – poza znakomitymi epizodami o charakterze groteskowych gagów – myślowa zawartość tej paraboli sprowadza się w gruncie rzeczy do prostej przypowieści o ludziach, których zabijają płody ich własnych zabiegów, przesądów, grupowych przywilejów itp. Otóż wydaje się, że można przystać na tę niespecjalnie bogatą myślową zawartość, pod warunkiem wszakże, że wyłożona zostanie w sposób odkrywczy. Jest to chyba powszechne prawo filmu kreacyjnego. Tymczasem „Pstrągi", gdyby otrzymały Grand Prix, powinny by je podzielić z dwoma innymi filmami: z „Aniołem zagłady" Buñuela i z „Wielkim żarciem" Marco Ferreriego, jako że film Sancheza ponad wszelką wątpliwość zbudowany został z zawartych w nich elementów. Duch Buñuela patronował również – trochę się tego wstydząc – filmowi meksykańskiemu „Papierowe kwiaty" Gabriela Retesa. W tym przypadku przesłanie nie jest już tak jednoznaczne: film odebrać można jako konstatację kruchości burżuazyjnego świata, lecz także jako ostrzeżenie

Debiut zauważony

„Brygadzista" Octavio Cortàzara

przed katastrofą, która pochłonie świat tradycyjnych wartości. Film bowiem pokazuje inwazję jakichś potwornych nędzarzy, istot kompletnie odczłowieczonych, zdegradowanych, na elegancką willową dzielnicę. Zaczyna się coś w rodzaju festynu powszechnego zniszczenia, którego kulminację wyznacza zbliżenie jednego z nędzarzy z mieszkanką luksusowej willi. Intruz, zaakceptowany zresztą przez kobietę, urządza jej mieszkanie wedle jakiegoś własnego systemu pojęć piękna. Na kompletnej ruinie tworzy ogród z kwiatów sporządzonych ze starych gazet. I znowu jest to w gruncie rzeczy rozbudowany motyw uczty żebraków z „Viridiany" Buñuela. Ale mniejsza o to. Istotniejszą bowiem sprawą jest odchodzenie w tych filmach od dyskursywnego myślenia w stronę ogólnych sugestii, nie zawsze klarownych aluzji.

Efekciarstwo owych alegorycznych kreacji jest, być może, jakimś wariantem powszechniejszej tendencji, która spycha dziś kino zachodnie ku peryferiom życia społecznego, ku bohaterom żyjącym poza powszednimi normami zbiorowego życia. Najbardziej reprezentatywnym przykładem tego nurtu, który zresztą uwidocznia się nie od dziś, jest „Oburzające" (Outrageous), film kanadyjskiego reżysera Richarda Bennera. Przedstawia on karierę trawestyty specjalizującego się w parodiowaniu najsławniejszych gwiazd ekranu i piosenki. Gra go zresztą autentyczna gwiazda programów rewiowych, Craig Russell, trawestyta występujący jako parodysta. W filmie eksponowane jest także osobliwe środowisko ludzi pozostających poza naturalnymi normami płci, zaś na dodatek, aby atrakcji było więcej, towarzyszką życia bohatera pozostaje dziewczyna o daleko posuniętym schizofrenicznym rozpadzie osobowości. „Oburzające" jest zapewne przykładem dosyć krańcowym: inne filmy poprzestają na złodziejach, maniakach seksualnych, neurotykach. Jest to zjawisko o tyle jeszcze godne uwagi, iż nie ograniczające się dziś do filmu zachodniego. Niewątpliwym reflek-

ciąg dalszy na str. 22

Z ducha Buñuela

„Pstrągi" José Luisa Garcii Sancheza

„Szlacheckie gniazdo"

„Lalka"

Z Franciszkiem Trzeciakiem w „Tańczącym jastrzębiu"

REŻYSERIA SPOJRZENIA

Rozmowa z BEATĄ TYSZKIEWICZ

● Dwie najpiękniejsze Pani role to – moim zdaniem – Beata z „Wszystkiego na sprzedaż" i żona Topornego z „Tańczącego jastrzębia". Stworzyła Pani prawdziwe portrety kobiet współczesnych. Czy były to role wystudiowane, czy zagrane spontanicznie, wymyślone czy sprowokowane?

– We „Wszystko na sprzedaż" grałam osobę, która miała do powiedzenia kilka zdań, która miała pokazać pełną dojrzałość, pewną rezygnację. To było spontaniczne, nie ma w tej roli niczego wydumanego. Na ten film złożyło się wszystko, cośmy o Zbyszku Cybulskim wiedzieli. Nie był to, oczywiście, film wprost o nim, raczej o symbolu, o bohaterze jakiegoś czasu, który odszedł. A rola Beaty? To troszkę jestem ja, ale niezupełnie. Ja tam ustąpiłam: trzymam się na uboczu, akcentuję tylko swoją obecność. To jest film „nowofalowy", mimo że spóźniony, zrobiony już po klęsce „nowej fali". Brakuje mi bardzo grania w takich filmach, które by czegoś ledwie dotykały, nie dopowiadały wszystkiego do końca.

„Tańczący jastrząb" to propozycja, która mnie zaskoczyła. Bo dlaczego niby ja miałam grać w tym filmie? Potem zorientowałam się, że Królikiewicz chce mnie w jakimś sensie zniszczyć, obedrzeć z tego, co Zbyszek Cybulski nazywał „Księstwem Warszawskim". Chciał mnie wetrzeć w ziemię. No, ale napotkał moją przychylność, ja się przed tym nie broniłam, a jeszcze wymyślałam nowe sceny.

● Na czym to polegało?

– Wymyśliłam scenę z praniem bielizny w łazience. Powiedzmy, że w życiu kobiety dzieje się coś ważnego. Wydawało mi się, że kobiety dzielą się na takie, które w takiej chwili obcinają sobie grzywkę i zmieniają kolor włosów, albo przychodzą do domu, porządkują dom, zmieniają firanki, wyrzucają wszystko z szafy. Czynności bez znaczenia, nieistotne. Jeżeli człowiek jest bliski wyczerpania – czasem chce się porwać na coś, na co nie ma siły. I uspokaja się wtedy. To może być nawet coś tak nieestetycznego, jak brudna, zamoczona, męska bielizna. Przecież ona nie miałaby siły tego wszystkiego uprać!

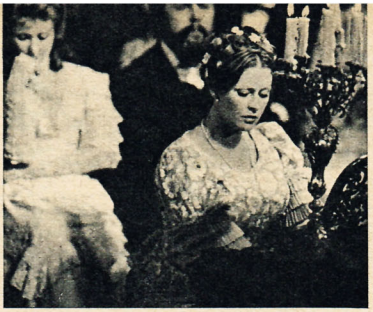
● Jak Pani rozumiała racje żony Topornego? W filmie nie osądza jej Pani jednoznacznie.

– W „Tańczącym jastrzębiu" jest historia prawdziwego mezaliansu. I zawsze wtedy kobieta jest pokonana. Starałam się zagrać kobietę naprawdę zachwyconą Topornym. Bo można było ulec fascynacji taką osobowością w tamtych latach. Przecież nie wiadomo byłą, czemu zaufać, w jakim kierunku iść. Mnie się wydaje, że ona się w nim po prostu szalenie zakochała. Zaimponował jej. Ale potem nie potrafią się porozumieć. Każdy ma w tym filmie swój monolog, tak jak w życiu. Chodzi o to, czy natrafimy na ludzi, którzy chcą nas wysłuchać.

● Konczałowski pisał: „Gdyby poprosić aktora wprost: niechże mi pan teraz zagra, «pokaże» wewnętrzne życie ludzkiej duszy – nic by oczywiście z tego nie wyszło, nawet przy najlepszych chęciach z jego strony". W podobnym duchu wypowiedział się Wajda: „Zawsze interesowało mnie to, co człowiek robi, jakie czyni gesty, kiedy wypowiada te właśnie, a nie inne słowa. Tylko dzięki obserwacji jego zachowań, a nie słowom, które zwykle kłamią (...) mogę się o nim dowiedzieć cze-

fot. R. Pajchel

„Polskie drogi"



„Noce i dnie"

Z Hilmarem Thate w „Powinowactwach z wyboru"

goś naprawdę. I dopiero ta gra, ten konflikt pomiędzy tym, co się pragnie ukryć, a tym, co się mimowolnie zdradza, ujawnia jakąś prawdę (a może tylko cień prawdy) o drugim człowieku". Reżyserzy Panią prowokują, zmuszają do jakichś działań, a potem podglądają. Jak Pani na to reaguje?

– Królikiewicz np. nie zdradzał do końca, do czego nas używa. I nie starałam się z nim na ten temat dyskutować. Jak można grać w takiej sytuacji? Wszystko zależy od tego, czy jest autorytetem, czy można mu zaufać. Ja zaufałam. Pojawił się pomysł, żeby zagrać scenę erotyczną. Tego nie było w scenariuszu. Królikiewicz nie miał z nami żadnych kłopotów, Nie było rozmowy na temat tak czy nie, czy ta scena jest potrzebna, czy niepotrzebna. Wierzy się, że to jest jemu naprawdę potrzebne. Jeżeli nie, to tego po prostu nie użyje. Powiedziałam: „Proszę cię bardzo, zrobię, co chcesz, proszę tylko o jedno, żeby to nie było śmieszne".

● **Czy można wyreżyserować prawdziwe spojrzenie? Bresson powiada, że to niemożliwe.**

– Reżyserzy, którzy uważają, że mogą użyć aktora bez jego prawdziwego, pełnego uczestnictwa, mylą się. Ja nie mówię, że aktorzy mają się wtrącać do wszystkiego, oglądać zdjęcia, radzić reżyserowi. Nie. Ale musi istnieć jakieś porozumienie. Królikiewicz jest podstępny, prowokujący. Domaga się tych, a nie innych reakcji. Będzie tak długo próbował, póki reakcja aktorska nie zostanie tak zniekształcona, jak chce. To musi być deformacja, która jest mu potrzebna. Ale prowadzenie aktora w niektórych przypadkach jest niemożliwe. Aktor ma zawsze pewien margines swobody. I tak zawsze zostaje sam.

Niektórzy reżyserzy kreują nie tylko postać ekranową, ale w ogóle aktorów. Andrzej Wajda kreuje aktorów. Nie tylko tę postać, którą aktor gra w tym filmie, ale także człowieka. Wajda stwarza tak sprzyjające warunki rozwoju talentu i osobowości, że potrafi wydobyć z aktora to wszystko, co jest mu potrzebne. To tak, jakby ktoś pana pchnął w odpowiednim momencie, żeby pan dobrze wszedł na scenę. Jest to dotknięcie, przyzwolenie – jak w miłości. Naprawdę.

Andrzej Żuławski świetnie prowadzi aktorów. Kiedy grałam w jego filmie, pokazywał, jak dana scena powinna mniej więcej wyglądać. Po takiej próbie trudno było sobie wyobrazić, że grać ma ktoś inny.

Michałkow-Konczałowski wręcz bezczelnie zna się na aktorach, na kobietach, na psychologii. Z aktorem robi co chce, reżyseruje każde jego spojrzenie. Jeżeli w jego filmie 14-letnia dziewczyna ma grać zakochaną, to się najprawdziwiej zakocha. Jest absolutnie bezwzględny. Ale może to po prostu taki zawód? Jedni robią to tak, drudzy inaczej. Relacja „reżyser – aktor" to jest obdarzenie kogoś zaufaniem zawodowym. To tak, jakby ktoś przyszedł do pana i powiedział, że będzie pisał książkę. I zależy mu, żeby pan podzielił ją na rozdziały, łamał. Każdy film jest książką mojego życia – dla reżysera.

● **Co Pani lubi oglądać w kinie?**

– Felliniego. Tak jak Fellini może pokazywać co chce, tak Marlon Brando może grać co chce. Ma carte blanche. To mnie interesuje. To jest osobowość. W „Ostatnim z wielkich" Kazana szalenie spodobał mi się Robert De Niro. Pokonał wszystkich. Zagrał kogoś, kto ma najwięcej seksu, inteligencji. Wyzwalał tęsknotę do takiego mężczyzny. To jest czar kina. Umówmy się, w kinie o to chodzi. Choćby Humphrey Bogart! Może byli przystojniejsi od niego. Ale człowiek zaczyna naraz tęsknić, żeby jego życie obracało się wokół kogoś, kto by się tak zachowywał, nosił się tak, myślał tak, postępował...

● **Tęsknota za systemem gwiazd?**

– W kinie wszystko się na tym trzyma. Z jednej strony jest telewizja – i jest „star-system" w kinie. Kino nie zagraża telewizji ani telewizja nie zagraża kinu. Telewizja nie przenosi widza w inny świat. A kino to potrafi. I ten magnes jest szalenie istotny. W kinie można ulec fascynacji. Tego nie można wytłumaczyć.

● **Aktorów się lubi. A reżyserów?**

– Reżyserów też się lubi: za świat, który tworzą. Ale niektórych można za ten stworzony świat zamordować. I zostać uniewinnionym.

● **Czy odnalazła już Pani swoją ulubioną rolę?**

– Chciałabym doprowadzić do tego, żeby otrzymać możliwość zagrania czegoś, co czuję, co jest bliższe mnie. Może by coś naszkicować, doprowadzić do napisania... Nie myślę o reżyserii. To nie jest zawód dla kobiet. Chodzi mi o ułatwienie, sprowokowanie pewnego zbiegu okoliczności. Nie wszystkie zawody są dla kobiet. Reżyseria to jest umiejętność ogarnięcia wszystkiego razem, nie gubienia się w szczegółach.

Co nie znaczy, że nie podobał mi się film „Światło" Jeanne Moreau. Ale jej drugi film musi być powtórzeniem, nie wierzę, żeby zrobiła coś zupełnie innego. Zrobiła typowy film kobiecy. Tak jak twórczość Marguerite Duras – widać wyraźnie, że to pisała kobieta.

Wracając do moich planów: nie chciałabym, broń Boże, niczego napisać, ale chciałabym wskazać na jakiś temat, coś zasugerować.

Nie zagrałam jeszcze tego, co bym chciała. Może są dwie minuty ekranowe pewnych nastrojów, które mogłabym zachować. Nie ma żadnej roli.

Na wybór ról ma się oczywiście pewien wpływ, ale ograniczony. Na pewno przeprowadzam selekcję propozycji. Może nie udało mi się w życiu zagrać tego, co chciałabym, ale nie zagrałam tego, czego nie chcę.

Po to, żeby móc wybierać, trzeba sobie wyrobić jakąś pozycję. Pozycja musi być punktem wyjścia. Wtedy widać, jak wiele jest nowych, ciekawych rzeczy do zrobienia. Chciałabym zagrać u Zanussiego, Żuławskiego, Kieślowskiego. Chcę grać w filmach, których oczekuje publiczność.

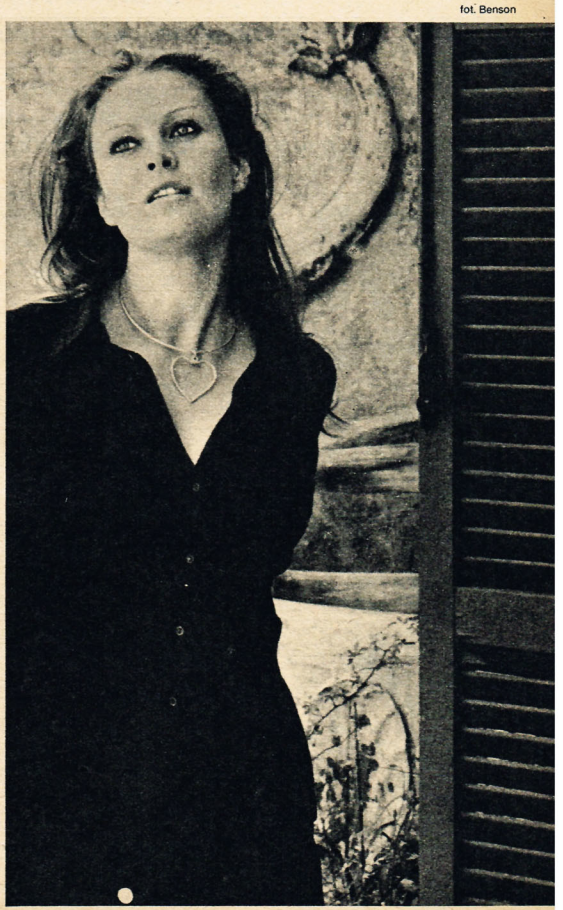
Chętnie pracowałabym z ludźmi młodymi, dlatego, że działają sami, że są w trakcie jakichś poszukiwań.

Ale nie chodzi o to, żeby grać w filmie.

Nie wiem, czy całe życie można grać w filmie. Trzeba mieć jakiś dystans do tego.

Rozmawiał:
MACIEJ ZALEWSKI

fot. Benson



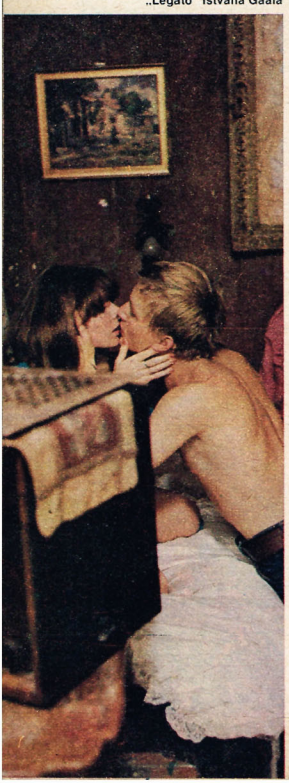
„Węgrzy" Zoltána Fábriego

Śmiech i egzorcyzmy

KORESPONDENCJA WŁASNA Z WĘGIER

W Pécsu nie przyznaje się nagród: jest to przegląd węgierskiego kina, które co drugi rok przenosi się ze stolicy do tego małego, ale starego miasta o dużych tradycjach kulturalnych.

„Legato" Istvána Gaála



Prezentacja „jak leci" ma swoje zalety. Pozwala dostrzec przemiany w produkcji ilościowo mniejszej trochę od polskiej (24 filmy), imponującej jednak dynamiką. W tym roku błyszczała w Pécsu komedia.

Zacząć trzeba od „Kangura", reżyserskiego debiutu sprzed dwóch lat operatora Jánosa Zsombolyaia. Z pozoru taka sobie opowiastka o młodym kierowcy i dziewczynach. Przeszła u nas raczej nie zauważona, ale na Węgrzech miała kilkaset tysięcy widzów już w pierwszym miesiącu wyświetlania. Krytycy wzruszali ramionami, kina były oblężone. Mówiono: przebój młodzieżowy, bo dużo piosenek i najlepsze zespoły – Locomotiv GT, Fonograf i co tam jeszcze kto lubi. Zsuzsa Koncz na dokładkę. Jak w dyskotece. Dopiero dzisiaj, z perspektywy nowych komedii, widać, że było w „Kangurze" coś więcej. Przede wszystkim świeżość – obrazu codzienności, humoru, a więc i obrazu zdarzeń, ludzi. Świeżość, której od Zsombolyaia nauczyli się chyba inni.

Ta węgierska komediowa fala nie jest szczególnie odkrywcza. Obejmuje dobrze znany obszar obyczajowy, chętnie przenosi się na prowincję, ukazuje zamknięte środowiska, sięga tam, skąd wyrastały mięsiste i rubaszne komedie czeskie. I nie kryje tego powinowactwa. W filmie Gyuli Gazdaga „Walić jak w bęben" jest nawet czeska wycieczka przyjeżdżająca do wsi, której główną atrakcję stanowi dom po Petőfim. Kukła poety z gęsim piórem w ręku umieszczona przy stylowym biureczku, przewodniczka brzdąka na cytrze, gruba pani z wycieczki wzdycha: To je krasne... Czeska komedia czy kpina z czeskiej komedii? Jest jeszcze Rudolf Hrušinsky w roli ambitnego dyrektora muzeum. Ale na tym koniec podobieństw. Z braku eksponatów muzeum mieści się w jednej izbie, dyrektor marzy o wielkim, nowoczesnym domu kultury i postanawia wykorzystać pobyt ekipy telewizyjnej, realizującej we wsi filmową wersję jakiejś idiotycznej opery francuskiej. Ludzie z TV są sympatyczni, obiecują pomoc przy folklorystycznym widowisku, które rozsławi wieś, przyniesie dochód na budowę. Dyrektorowi marzy się telewizyjny program, z zapałem ćwiczy ze swoimi ziomkami, przebierańcy z opery i przebierańcy z widowiska mieszają się niczym dwa żywioły, wywołując niemały galimatias. Ale naiwny dyrektor nie zdaje sobie sprawy z rzeczywistości. Program telewizyjny? A cała machina programująca, finansująca, zatwierdzająca? Ludzie z TV to zapracowani chałturnicy, robią swoje i pędzą dalej. Owszem, posiedzą dłużej przy pożegnalnym ognisku, nad szaszłykiem, ale nikt nie zostanie, aby oglądać ludowy festyn. Oni naprawdę nie mają czasu.

Komedia, bliska chwilami absurdalnej grotesce, jest w gruncie rzeczy gorzko realistyczna. Ukazuje rzeczywistość naszych czasów kultury masowej, kiedy ruch amatorski skazany zostaje na rolę żałosnego anachronizmu. A „oddolna", środowiskowa inicjatywa, zapał ludzi? Na tego rodzaju pytania nie ma kto odpowiedzieć. Mieszkańcy wioski zasiądą przy telewizorach, obejrzą operę zrealizowaną „u nas". Rozpoznają domy, drzewa i niektóre twarze. Grali przecież „tłum".

Film Gazdaga skupia w sobie to, co charakterystyczne dla nowej komedii węgierskiej. Bystrość obserwacji obyczajowych, które obudowują wnioski daleko je przekraczające, dowcip bez natręctwa, a przecież nieodparcie śmieszny, zaskakującą precyzję konstrukcji. To samo, choć inaczej, zawiera „Akcent" Férenca Kardosa, opowieść o rozmiłowanym w poezji fabrycznym działaczu kulturalno-oświatowym, zmierzająca w stronę pozornie tylko absurdalnej groteski. Pełen gwaru rodzajowy obrazek „Kiedy diabeł bije żonę" Férenca Andrása zaczyna się jak satyra na przysłowiową węgierską gościnność, ale szybko przekształca w dociekliwe studium mentalności współczesnego burżuja. Wreszcie „Nie wychylać się" – dowód, iż od czasów „Kangura" talent Jánosa Zsombolyaia znacznie okrzepł – zwarty, wręcz perfekcyjny film o ludziach, którzy najlepiej czują się na bocznym torze i skutecznie ignorują wszystko, co z zewnątrz. „Boczny tor" to nie metafora: akcja rozgrywa się na małej stacji kolejowej.

Aż się prosi o „pokoleniowe" uogólnienia, bowiem wszystkie te komedie to filmy ludzi młodych, często debiutujących. A wycieczki na komediowy teren twórców starszych wyraźnie się nie powiodły. István Gaál, autor pamiętnych „Sokołów": długo milczał, teraz przedstawił film zatytułowany muzycznie „Legato". Komedia z gatunku ironicznych, poruszająca nieprostą sprawę odbrązowienia

„Osiemdziesięciu huzarów" Sándora Sáry

„Walić jak w bęben" Gyuli Gazdaga

legend z niedalekiej przeszłości. Młoda para maltretowana jest przez kult nieżyjącego ojca-bohatera, któremu w i tak ciasnym mieszkaniu poświęca się osobny pokój jako sanktuarium. Dopiero wizyta w miejscowości, w której podczas wojny ojciec przebywał i zginął, sprawia, że wizerunek bohatera nabiera nieoczekiwanych rysów. Trzy stare kobiety pielęgnują pamięć młodzieńca o bujnym temperamencie; odżywa zazdrość i rywalizacja, wychodzą na jaw dwuznaczne okoliczności śmierci... Byłoby to ciekawe, gdyby Gaál umiał poradzić sobie z materią teatralnej sztuki Imre Szásza, gdyby zdecydował się na jakiś klucz stylistyczny. Ale nie: stare panie szarżują ku kabaretowi, młoda para jakoś nie dotrzymuje im kroku, fabularne tropy prowadzą donikąd. Chwilami zabawa (jeśli potraktować rzecz w tych kategoriach) robi się trochę niesmaczna.

Twórcom o wielkich nazwiskach niełatwo wybacza się porażki, co najwyżej przyznając prawo do chwili wytchnienia. Skorzystał z tego prawa Károly Makk realizując „Dom pod czerwonym lampionem", kostiumową ramotkę w duchu Maupassanta. Węgiersko-austriacki fin de siècle jest na ekranie dekoracyjny, wesołe panienki z przybytku płatnych przyjemności z wdziękiem udają cnotę, aby nie przerazić matki pewnego studenta. Błahe to, ale Makk udowadnia przynajmniej swoją klasę realizatorską, w pełni panując nad tym frywolnym światkiem.

Nie odpoczywa natomiast Zoltán Fábri. Powrócił znowu – jak w „Piątej pieczęci" – do tematu faszyzmu, do analizy postaw węgierskiego społeczeństwa w latach wojny. Zrobił film poważny, choć kontrowersyjny, nie przez wszystkich akceptowany. Posłużył się literaturą: „Węgrzy" to adaptacja powieści Józsefa Balázsa, powieści, której epicki rozmach ograniczony zostaje na ekranie formą ludowego misterium. Jest rok 1944, grupa węgierskich chłopów z zabitej deskami wioski jedzie do Niemiec pracować w majątku junkra. Dopiero tam zetkną się z wojenną rzeczywistością. Nie jest to kontakt bezpośredni. Węgierscy chłopi oddaleni od innych barierą języka, stroju i obyczaju są widzami. Patrzą na tragiczny teatr wojny, na kolumny jeńców, głód, zbrodnie. Fábri ostro kontrastuje hieratyczną nieruchomość grupy swoich bohaterów i symboliczną treść kolejnych epizodów, wpisuje ten ludowy teatr w rytm pór roku, pracy w roli. Jest tam także epizod polski – z transportem kobiet i dzieci bodaj z powstania warszawskiego. Wyraźna stylizacja usprawiedliwia uproszczenia, ale sugeruje też (jak i tytuł), że chodzi o syntezę sytuacji całego narodu. Czy możliwe jednak, aby w ostatnim roku wojny ci węgierscy chłopi nie wiedzieli, kto to Hitler? W przejmującym zakończeniu wojna zagarnia ich i niszczy, jak wcześniej rzeczywistość junkierskiego majątku zniszczyła ich neutralność. Ale uogólnienia zawarte w filmie Fábriego nie przekonują, choć trudno odmówić temu dziełu szlachetności i piękna.

Ważny nurt kina węgierskiego tworzą nadal filmy wyrosłe z doświadczeń dokumentalnych, posługujące się chropawym z pozoru, improwizowanym dialogiem i sytuacją, która sprawia wrażenie podpatrzonej, a nie inscenizowanej. Celuje w tym Márta Mészáros: jej nowy film „Dwie" robi karierę w świecie na fali zainteresowania tematyką kobiecą. Ostatnie na razie słowo w tym gatunku wypowiedział István Dárday związany ze Studiem im. Balázsa. Jego cztero- i półgodzinna „Powieść filmowa" – ironiczna trawestacja powieści-rzeki – jest obszernym zwiadem socjologicznym obejmującym różne środowiska i problemy dnia dzisiejszego. Przewodniczkami są trzy siostry, dziewczyny ambitne, aktywnie szukające miejsca w życiu, którym kamera towarzyszy w spotkaniach z ludźmi (dużo się w tym filmie mówi), w sukcesach i chwilach niepowodzeń. Film Dárdaya wyznacza kierunek płodnego, choć niełatwego eksperymentu, który na naszym gruncie uprawia chyba tylko Kazimierz Karabasz. Podobny w fakturze jest ekranowy portret młodego Cygana Gyuri Cseplö (imię i nazwisko stanowi tytuł filmu), zrealizowany przez Pála Schiffera. Nie chodzi w nim tylko o specyficzną sytuację grup cygańskich, ale o sprawę szerszą, z którą stykają się społeczeństwa w procesie industrializacji: wykorzenienia. Gyuri porzuca swoje środowisko, zaczyna pracować w Budapeszcie, staje jednak wobec trudnych problemów adaptacyjnych. Samotność, nieumiejętność nawiązywania kontaktów, kłopoty z wolnym czasem... Ale po powrocie do „swoich" nie potrafi już odnaleźć dawnego miejsca. Schiffer posługuje się metodą prowokacji, wdziera ze swoją kamerą wprost w rzeczywistość; wartości czysto filmowe w tego rodzaju dziele są najzupełniej drugorzędne. Jest to przede wszystkim materiał dla socjologa i antropologa kultury, materiał funkcjonujący nie w kinie, ale w ramach szeroko pojętego procesu społecznej edukacji.

Na antypodach tak pojętego eksperymentu mieści się „Szaman" Pála Zolnaya, film, który wywołał sporo kontrowersji. Znów trudno ustalić gatunek: jest to poetycka wizja o wyrafinowanym pięknie, potok obrazów zrytmizowany muzyką i wierszem. Młody człowiek niby szaman odprawia dziwny rytuał, którego celem jest duchowe otwarcie na piękno i brzydotę świata, zrozumienie jego przemian, akceptacja kontrastów. Jest tu dziewczyna w masce klowna i dojrzalsze alter ego bohatera, poezja Józsefa Attili i teksty Engelsa, psychodeliczne efekty muzyczno-wizualne. Film hermetyczny, choć niewątpliwie przemawia do wrażliwości wypełniających salę brodatych intelektualistów, noszących się czarno, z dziewczętami uwieszonymi im u ramion; miałem wrażenie, że zeszli wprost z ekranu. Ale trudno nie podejrzewać, że film byłby znacznie ciekawszy, gdyby nie ograniczał się do unaoczniania naskórkowej urody świata, ale próbował także przeniknąć do ukrytych głębiej znaczeń.

Na zakończenie – coś z poloników, których zresztą w kinie węgierskim nie brakuje. Wspomniałem o sekwencji polskiej w filmie Fábriego, na ekranie rozpoznaje się też często polskich aktorów. To w Polsce Sándor Sára realizował epopeję roku 1848 – „Osiemdziesięciu huzarów". Jest to historia tragicznej wędrówki przez Karpaty węgierskiego oddziału, który porzuca służbę austriacką. Stacjonowali w polskim miasteczku ogarniętym płomieniem Wiosny Ludów, nie chcieli walczyć z rewolucją, której hasła były także ich własnymi. Na końcu drogi, na rodzinnej ziemi czeka ich masakra, a tych, którzy przeżyją – degradacja. Film Sáry dopełnia interesująco „Pasję" Różewicza. Jest równie konsekwentną i głęboką próbą rozrachunku z wielkim dziedzictwem rewolucyjnej tradycji. Wierność idei i cena życia ludzkiego to szale wagi, którą trzyma w ręku historia: rozstrzygnięcia nigdy nie będą ostateczne. Rzadko udaje się obejrzeć film, który by z taką siłą udowadniał, że odległa nawet przeszłość jest wciąż żywa, wciąż bolesna.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

„Nie wychylać się" Jánosa Zsombolyaia

NIEZNAJOMY

ciąg dalszy ze strony 7

– Żeby chociaż kwit z pralni – mówi cicho Helena. Chłopak bierze w ręce modlitewny młynek tybetański.

– To śliczna rzecz. W Londynie można kupić w każdym domu towarowym.

– Pastylki antybólowe – odkrywa Zofia.

W przerwie między próbą a ujęciem towarzystwo trochę się ożywia, przemieszcza. Śmiechy. Chłopak gra na okarynie. Na kanapie pod reflektorem siedzi długowłosy Wołodia Fenczenko, student WGIK-u, tłumaczył scenariusze Zanussiego i Żebrowskiego, które właśnie mają się ukazać w Moskwie. Jest także w tej osobliwej, sympatycznej zbieraninie ludzi ktoś z własną kamerą. Nosi czerwony skafander z godłem amerykańskiej kompanii telewizyjnej NBC. W apaszkę pod brodą wpięta srebrna brosza z bursztynem. Przedstawia się Zanussiemu jako Polak, Tony Halik, ale rozmawiają potem po hiszpańsku. Pan Halik dziwi się kurtuazyjnie:

– Skąd pan tak umie?

– Nauczyłem się.

– Poproszę pana potem o krótki wywiad do kamery.

I opowiada o sobie: latał w RAF-ie na myśliwcu, trzy razy zestrzelony nad Francją (sam miał 9 zestrzeleń), znalazł się we francuskim ruchu oporu. („Musieli mnie najpierw wypróbować, czy nie szpieg. Zacząłem życie od nowa. Z dawnego życia zostało mi tylko tyle, ile się zmieści w dłoni: trzy fotografie i pierścionek"). Potem był w Argentynie. Ma teraz dwa mieszkania: w Nowym Jorku i w Meksyku. Wydał w Polsce dwie książki: „180 000 km przygody" i „200 dni w Mato Grosso". Potem – słyszę – mówi o polsko-peruwiańskiej wyprawie w Andy, w której brał udział. Dotarli po raz pierwszy do Incablanki, prawdziwej stolicy Inków, znanej dotąd tylko z listów żołnierzy Korteza, wszystko tam stoi, pałace pod dwumetrową warstwą liści...

– Będzie pan może robił film w Meksyku? – pyta pan Halik.

– Owszem – nieoczekiwanie odpowiada Zanussi – mam taki projekt. Byłaby to produkcja zachodnioniemiecko-meksykańska. Historia cesarza Meksyku Maksymiliana, przyrodniego brata Franciszka Józefa, a właściwie – historia jego lokaja, cynicznego i perwersyjnego, który potem został baronem, a przez całe życie wywierał na Maksymiliana wpływ... Część zdjęć trzeba by kręcić w zamku Miramar koło Triestu, gdzie skończyła życie Gertruda, żona Maksymiliana, wie pan w którym roku? W 1927.

W ciągu 10 minut scena z plecakiem i młynkiem tybetańskim zostaje nakręcona. Reżyser mówi do fotosistki:

– Za chwilę, Renato, weźmiesz nas w swoje twarde dłonie i wtedy zapanuje tu prawdziwy reżim filmu, a mój liberalizm pójdzie w kąt.

Różne rozmowy

Andrzej Zawada, alpinista, konsultant filmu i pomocnik w scenach wysokogórskich:

– Mam na głowie inny kłopot: jak w ciągu tego roku zdobyć 12 milionów na polską wyprawę na K 2, którą będę kierował.

– To pan wspinał się po ścianie kamienicy w „Twarzą w twarz"?

– Tak, ale to nie było trudne. W sześciostopniowej skali taternickiej nie więcej jak 2–3 stopnie (ekspozycja nie liczy się u nas jako trudność, zresztą na każdej prawie ścianie w mieście są drogi od jednego do sześciu).

Potem w „Życiu rodzinnym" zastępowałem operatora w scenie przyjazdu Hindusów – kamera musiała się znajdować na zewnątrz domu. I jeszcze w „Lokisie" Majewskiego miałem wspiąć się na starą wieżę i stać na szczycie. Dopiero potem okazało się, że w środku są schody.

Podchodzi Maja Komorowska:

– Jak mam to powiedzieć? Że on wyszedł w góry sam... Nie mogę tego wyrazić zbyt prosto... Coś o braku wyobraźni?

– Niech pani powie o narażaniu innych.

– Tak. Czy ma prawo narażać innych? – powtarza i odchodzi. Słychać potem dialogi z tej sceny kręconej w drugim kącie werandy: „Tyś go znał?" „Nikt go nie znał". „Więc idziecie po niego?" – głos Komorowskiej do chłopców w czerwonych i niebieskich płaszczach i ortalionowych nagolennikach przeciwśnieżnych. Są gotowi, wychodzą i kamera odprowadza ich do drzwi.

Zawada mówi:

– Podziwialiśmy sprawność Mai. Szli po tak stromym stoku śnieżnym, że nawet kaskader, który miał upaść, nie mógł wyhamować. Wpadł w sieć, którą zastawili goprowcy.

Moja rola w tym filmie to pilnowanie realiów. Ale bez przesady. U nas taterników zamiast „lawina spada" mówi się „żleb wyjedzie". Mówimy „wpakuje się" zamiast „pójdzie", ale w filmie nie powinno być za wiele slangu. Kto zrozumie, że cwangla to mgła?

Pokazał się kawałek Morskiego Oka. Pokryte jest zielonkawą, po brzegach wypukłą powłoką śniegu. Z szumem i trzeszczeniem pada zlodowaciały deszcz. Wychodzę na ganek. Tam – Wołodia. Rozmowa o filmie.

– Tłumaczyłem scenariusze Zanussiego, a nie miałem pojęcia co to Cubryna. Nazwę Mnich przekładałem po prostu „monach", chociaż może i to jest znaczące? Zanussi powiedział potem, że u niego, jeżeli występują góry, musi być koniecznie grań Cubryny. Jedyne miejsce, gdzie się kiedyś wspinał.

– W jego filmach góry mają symboliczny sens, ale to nie ma nic wspólnego z romantyką gór, nic z taternickich sentymentów, teraz się o tym przekonałem, gdy jesteśmy tu na miejscu. Schronisko, Tatry, ludzie mają z góry przewidzianą funkcję w filmie. To jest nieustanna gra znaczeń, chłodny, ironiczny dystans, który może dopiero w ostatniej scenie „Spirali" się załamie...

Dowiedziałem się od Wołodii, że „Barwy ochronne" były wyświetlane w Moskwie w przedpremierowym kinie „Warszawa", po 1000 widzów na seansie.

– A „Bilans kwartalny" to był ciekawy, myślący film – powiada Wołodia – prowadził jakby w stronę romansu, melodramatu, ale u Zanussiego, myślę, nigdy nie trzeba doszukiwać się zbyt głębokiego prawdopodobieństwa. On za każdym razem tworzy pewną konstrukcję, która chce objąć całość rzeczywistości, bez reszty. I każdy film jest taką próbą.

W jego filmach jest bardzo wiele przekory, także wobec reguł kina. Zanussi bywa tradycyjny, ale zwodzi widza. „Bilans kwartalny" był tylko z pozoru melodramatem o kobiecie, która chce się uwolnić. „Barwy" były modnie kontestacyjne, ale znów tylko z pozoru. Konformizm? Zgoda, ale tam chodziło nie tylko o ten konformizm „godny potępienia", także o ten, do którego wszyscy jesteśmy zmuszeni przez życie w społeczeństwie...

Ostatnia scena tego dnia

W drewutni, na tyłach schroniska, rozegra się krótki dialog. Jan Świderski z siekierą – w drzwiach staje Nowicki. Milczy przez dłuższą chwilę (która w filmie trwa nie więcej jak 10 sekund). Świderski znad roboty, ściągając sweter przez głowę:

– Czego pan chce?

– A pan?

– Co? – Świderski na to.

– Złe pytanie? Czego pan chce? W ogóle, w życiu?

Świderski:

– Innym razem pogadamy – i wraca do swoich drewien.

W tej scenie, gdy oglądam ją na żywo, znika sztuczność, jaką miała jeszcze w scenopisie. Tak, Zanussi układa swoje dramaty w dużej mierze z powiedzeń zbyt poważnych, nieprzyjemnie zasadniczych. Jest w tym pewne zuchwalstwo wobec kina i ryzyko.

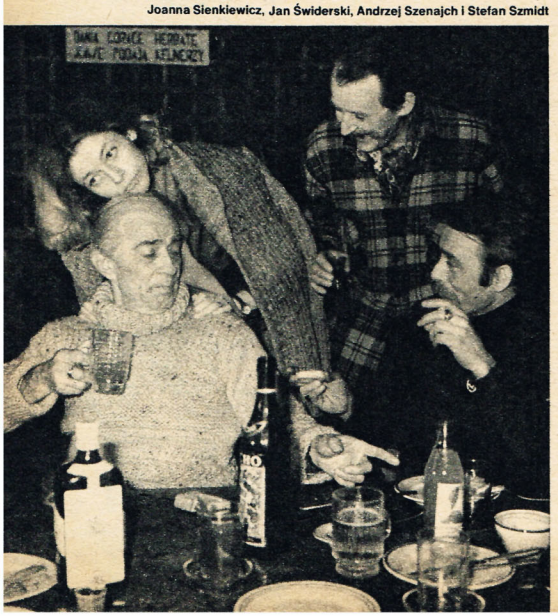
To będzie pierwsze spotkanie Tomasza z Henrykiem. Potem już nie zejdą poniżej tego tonu i do końca będą rozmawiać właściwie tylko o sprawach ostatecznych. Od pierwszego spotkania do końca sczepieni ze sobą – młody ze starym. Jak nieraz u Zanussiego: znaczące spotkanie dwóch mężczyzn, dwóch antagonistów, których coś do siebie ciągnie.

Literacki dialog, mówiony w prawdziwej drewutni o ścianach zapylonych węglem, pozbywa się retoryki. To pierwsze wrażenie. Ale przecież równocześnie odbywa się proces odwrotny. Ta mała scenka ujawnia coś z natury kina, szczególnego rodzaju kina, jakie uprawia Zanussi. Górę bierze, jak się zdaje, nie ta sceneria, nie jej wygląd, ale sens intelektualny, narzucony przez ten literacki dialog i temu miejscu, i samej czynności rozłupywania drzewa siekierą. Reżyser wybrał specjalnie taki długi bal drewna, chodzi o to, aby aktor się z nim mocował.

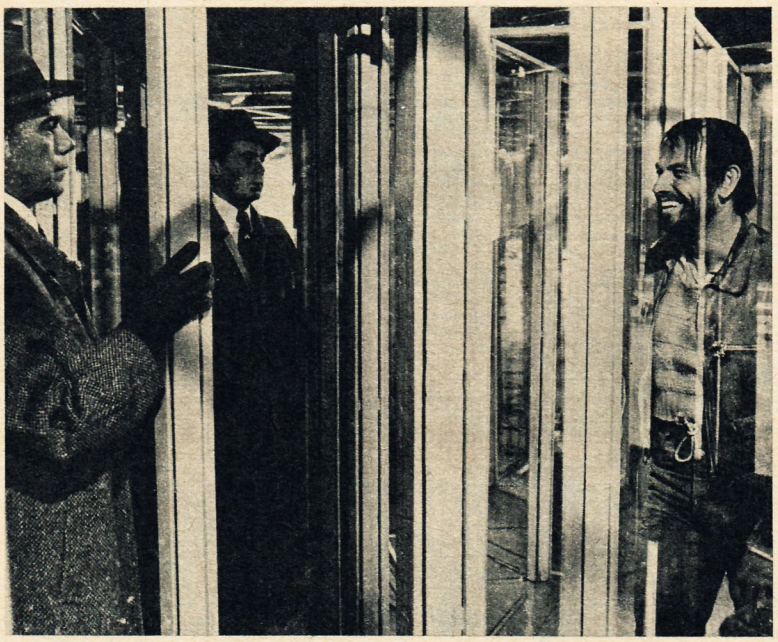
Atrakcje wizualne (wieczór za oknem, widok przez oszklone drzwi w głąb zakamarków schroniska) – wszystko to pełni rolę służebną. Służy jedynie utrwaleniu sensu, który był intencją reżysera już od samego początku. Chodzi o przeniesienie tego zamierzonego, pierwotnego sensu przez wszystkie konkretyzacje – od noweli, poprzez scenopis, wybór scenerii, aktora (niezwykle ważne!), aż po ostatnie poprawki na planie i zmiany dialogu wprowadzone przez aktorów.

Stoję na kupie węgla schowany za mikrofoniarzem w żółtej kurtce. Przyglądam się scenie, oślepiony żarówką. Świeci akurat nad siwizną Świderskiego. To kino jest tylko środkiem do przekazania rzeczy, które można by wyrazić inaczej, na przykład w formie literackiej, ale wtedy tylko dla niewielu. Jakie to rzeczy? Nienowe. Przeciwnie, tak stare, że przypominanie ich bywa odwagą. Zanussi robi właściwie filmy wychowawcze w takim sensie, jak mówi się o „powieściach wychowawczych", stawiających bohatera w specjalnie skonstruowanej sytuacji, aby go wypróbować.

TADEUSZ SOBOLEWSKI



Joanna Sienkiewicz, Jan Świderski, Andrzej Szenajch i Stefan Szmidt



Dirk Bogarde i Klaus Lowitsch

ROZPACZ

Nowy film Rainera Wernera Fassbindera oparty jest na opowiadaniu „Rozpacz" zmarłego niedawno pisarza amerykańskiego Vladimira Nabokova. Bohaterem jest tu drobny producent czekolady Hermann, a rzecz dzieje się w Berlinie w początkach lat trzydziestych. Zarówno pisarza jak i reżysera nie interesują problemy rosnącego gwałtownie w siłę faszyzmu. Gdzieś w tle opowieści widoczne są akcje bojówek SA przeciw żydowskim sklepikarzom, ale Hermann przygląda się tym wydarzeniom dość biernie, zainteresowany raczej sobą i sytuacją, w jakiej się znajduje. Jako rosyjski emigrant czuje się w Niemczech niezbyt dobrze. Cierpi także na narastające z biegiem lat odkształcenia psychiczne.

Ilekroć kładzie się do łóżka ze swą wciąż nienasyconą erotycznie żoną Lydią, wydaje mu się, że jego drugie „ja" najspokojniej w świecie siedzi obok na krześle i szyderczo przygląda się jego poczynaniom. Owo rozdwojenie jaźni doprowadza bohatera do zagubienia. Coraz mniej panuje on nad sprawami zawodowymi, nie dostrzega romansu Lydii z jej kuzynem, podrzędnym malarzem Ardym. Nieustanne zwidy doprowadzają go niemal na skraj szaleństwa i nie wiadomo, jak potoczyłyby się jego losy, gdyby nie wizyta w kinie. Obserwując jakiś film kryminalny – dostrzega nagle osobliwą grę dwóch bohaterów-bliźniaków, z których jeden jest bandytą, a drugi policjantem. Następuje wielka obława, w czasie której brat-policjant wkracza do zabarykadowanego mieszkania, by aresztować bliźniaka. W zamieszaniu zostaje zabity, a bandyta spokojnie ubiera się w jego uniform i wychodzi na ulicę.

W błahej historyjce Hermann dostrzega olśniewająco proste rozwiązanie swych konfliktów. Co prawda nie ma brata-bliźniaka, ale wierzy, że znajdzie kogoś podobnego do siebie, swego sobowtóra. Wystarczy przyjąć jego osobowość; wtedy wyzwoli się z koszmarnej powłoki, odrzuci ją i stanie się człowiekiem wolnym. Tylko w takim akcie zamiany chorej psychiki na zdrową widzi Hermann przyszłość dla siebie.

Nowa obsesja, graniczącą z obłędem, doprowadza bohatera do „odkrycia" wędrującego lumpa Feliksa, w którym widzi lustrzane cechy swej osobowości. Zaprzyjaźnia się z nim, przedstawiając jako aktor, który musi zagrać rolę „kogoś z dołów", następnie zwabia w zasadzkę i zabija. W ubraniu nieboszczyka, naśladując jego gesty i maniery, udaje się Hermann do Szwajcarii. Czuje się jak nowo narodzony, z ufnością oczekuje przyjazdu Lydii.

Zdumiewająca reinkarnacja bohatera ma, oczywiście, wymiar głównie psychiczny. Hermann zapomina, że dla świata jest się przede wszystkim kimś, kto ma określone rysy twarzy, określoną budowę fizyczną i że te właśnie elementy dość poważnie różnią go od Feliksa. Posługiwanie się jego dokumentami ze zdjęciem jest co najmniej ryzykowne. Ale w tym właśnie tkwi swoisty problem manii prześladowczej Hermanna, iż w sposób zdecydowany odcina cechy wewnętrzne ludzkiej osobowości od zewnętrznych, interesując się niemal wyłącznie tymi pierwszymi.

Fassbinder umiejętnie dozuje narastającą obsesję bohatera, przetwarzając jego psychiczne dylematy na język obrazów. Początkowo rozdwojenie jaźni ukazane jest w formie dwóch krótkich obrazów następujących po sobie, w których z jednej strony widzimy bohatera w działaniu, z drugiej – jakby podglądającego siebie. W miarę upływu akcji, kiedy Hermann staje się coraz bardziej nerwowy, jego drugie „ja" ukazuje się znienacka, w najmniej oczekiwanych momentach, jakby osaczało bohatera. W rozmowach z innymi ludźmi wyrastają nagle między interlokutorami lustrzane ściany, uświadamiające wyobcowanie, pełną alienację. Znakomita jest scena, w której Hermann, w afekcie całując gorąco swą żonę, po raz pierwszy od dłuższego czasu wyzwolony, czyni to przez szybę oddzielającą hol od pokoju. Uświadamia to widzowi, że wewnętrzny spokój bohatera jest kolejnym złudzeniem, z którego nie zdaje sobie sprawy i naiwnie będzie udawał kogoś, do kogo fizycznie wcale nie jest podobny.

Stopniowo Fassbinder dokonuje destrukcji dramaturgicznej opowieści, przekazując w finale kilka rozmaitych rozwiązań konfliktu, przenosząc akcję ze sfery pewności – w prawdopodobieństwo. Najpierw więc widzimy Lydię przyjeżdżającą do Szwajcarii i rzucającą się w objęcia męża, który ma twarz... Feliksa. Później on sam prowadzi ożywioną dyskusję na temat Dostojewskiego; choć każdy z uczestników dyskusji ogląda jego nowy paszport ze zdjęciem – nikt nie stwierdza różnic zewnętrznych między Hermannem i Feliksem. Ów obrazek jest zapewne projekcją wyobraźni bohatera. Fassbinder wprowadza jeszcze jedno zakończenie, realistyczne, kiedy oddział policji szwajcarskiej aresztuje uzurpatora. Ale wtedy, kiedy, zdawałoby się, postawiona została właściwa kropka nad „i" – najniespodziewaniej Hermann odwraca się wprost do kamery ze słowami: „A teraz kręćcie zdjęcia, będę grał". Czy to więc autentyczna opowieść o człowieku cierpiącym na rozdwojenie jaźni, czy gra w wyobraźnię, w metafizykę duszy, w rzeczy niepochwytne? Reżyser tego już nie tłumaczy, pozostawiając film całkowicie otwartym, w którym możliwe są różne interpretacje. Jest to zapewne zgodne z duchem opowiadania Nabokova, balansującego na pograniczu fikcji i realności, powagi i prowokacji artystycznej.

Pomagają w tym reżyserowi znakomici odtwórcy, z Dirkiem Bogardem i Andreą Ferreol na czele. Brytyjska ekipa twórcza (autorem scenariusza jest znany dramaturg Tom Stoppard, autor sztuki „Rosencrantz i Guildenstern nie żyją") w dużej mierze przyczyniła się do tego, iż „Rozpacz" bardziej przypomina utwory Josepha Loseya niż Fassbindera, z jego wyrazistym, soczystym realizmem, z szorstkim opisem rzeczywistości. Ale jak wiadomo, reżyser pragnie opuścić RFN i zająć się realizacją filmów w Anglii i Stanach Zjednoczonych. „Rozpacz" miała być jego biletem wizytowym, który zapewni odpowiednie fundusze. Jak się zdaje, Fassbinder dopiął swego. Proza Nabokova, pełna psychologicznych podtekstów i dziwactw, została przeniesiona na ekran z wirtuozerią techniczną, przy użyciu pomysłowych rozwiązań artystycznych.

JANUSZ SKWARA

DESPAIR, reż. Rainer Werner Fassbinder, RFN–Anglia

PROGNOZA NA BIEŻĄCY SEZON

ciąg dalszy ze str. 15

sem tej mody jest rodzaj włóczęgowskiej ballady jugosłowiańskiego reżysera Gorana Paskaljevicia „Pies, który kochał pociągi", w którym zresztą wyraźna stylizacja bierze niejako w nawias opowieść o losach zagubionego chłopca, cyrkowca organizującego rodea i zbiegłej więźniarki, skazanej za handel narkotykami. Bułgarska „Korzyść" Georgi Djułgierowa ma już jednak inny charakter: biografia kieszonkowca układa się w bardzo dwuznaczny wzór. Bohater poddany zostaje rozmaitym reedukacyjnym zabiegom, które w gruncie rzeczy deprawują go totalnie, pozbawiając nawet tego fałszywego systemu wartości, jakim kierował się w swoim nędznym życiu. „Korzyść" jest filmem tyleż interesującym, co prowokującym do ostrej polemiki w kwestii przydatności tej osobliwej optyki dla rozstrzygania spraw moralnych o szerszym społecznym aspekcie.

Pozostaje jednak problem generalny: czym właściwie powoduje się zachodnie kino w swych upodobaniach do sytuacji ekstremalnych, do bohaterów wyobcowanych z życia normalnych członków społeczeństwa? Powiedzieć, że stoi za tym pokupna atrakcyjność tematu – to zbyć pytanie banałem, który przesuwa tylko sprawę o jedno oczko dalej. Bo w końcu dalej pozostaje otwarta kwestia: dlaczego właśnie takie motywy wydają się publiczności atrakcyjne? Dlaczego ludzie je kupują? Wydaje się, że stoi za tym zjawiskiem sprawa niezmiernej wagi dla rozumienia kulturowych przemian na świecie, choć jednocześnie bardzo trudna, rzekłbym nawet – ryzykowna w interpretacji. W moim osobistym przeświadczeniu jest to wyraz postępującej w kulturze zachodniej niezgody na aktualny system społecznych i kulturowych norm, które z rozmaitych względów świadomie czy podświadomie odczuwane są jako system ograniczeń. Powoduje to, że bohaterowie poza granicami społecznego życia zdają się ludźmi wyzwolonymi. Bo być wolnym – w tym rozumieniu – to stanąć gdzieś poza normami moralności, obyczajowości, zobowiązań społecznych. Można by dodać jeszcze, że postawy buntu bez określonej platformy klasowej, bez intelektualnych i ideowych drogowskazów realizować się mogą w rozmaitych kierunkach. Faszyzm jest tu równouprawniony z lewackim ekstremizmem.

Odwrotnością owego trendu do eksponowania sytuacji krańcowych może być widoczna w wielu filmach, i to filmach wcale nie najgorszych, niemożność wyjścia poza zamknięty krąg psychologiczno-społecznych stereotypów, które zastępują autentyczne społeczne motywacje. Aktorka wadząca się z nadchodzącą starością w amerykańskiej „Premierze" Johna Cassavetesa, portret dojrzewającego chłopca, jego głębokiej samotności i jedynej w niej nici porozumienia, jaka łączy go ze starą, umierającą babką w zachodnioniemieckim filmie „Moritz, kochany Moritz" reż. Marka Bohma, historia małżeństwa dwu osób z różnych kulturowych kręgów, mianowicie Amerykanki i Włocha, w filmie Liny Wertmüller „W deszczową noc" – wszystkie te filmy znamionuje jakiś niedosyt kontaktu z rzeczywistością, przy jednoczesnym ładunku niepokoju, który nie znajduje żadnej przekonującej artykulacji. Zabawne, niedostatki diagnostycznych przemyśleń starają się twórcy osłonić obrazoburczym traktowaniem seksu: więcej nagości – więcej prawdy. Ale jakiej prawdy? Biologia zamiast czegoś, co pozwoliłoby wyartykułować wibrujący na dnie lęk. Film zachodni zachowuje się dziś jak człowiek, który albo nie chce mówić o swych lękach, albo nie znajduje dla nich słów. Stąd może to rozpaczliwe szamotanie się z formą w tych nielicznych utworach, które pragną się przedrzeć poza mur malowanek, komunałów, utartych ćwierćprawd.

„RFN, jesień 77", w czołówce aż osiem nazwisk reżyserów: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Katja Rupé i Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel – z czego trzy najbardziej znane to sygnatariusze manifestu z Oberhausen sprzed 15 lat, który stał się narodzinami nowego zachodnioniemieckiego kina. Sam film jest tworem przedziwnym, o którym mało rzec, że jest niezborny. Fragmentaryczność opinii, scen, motywów w tym pełnometrażowym filmowym kolażu jest efektem zamierzonym, zaś suma eksponowanych obrazów nie rości sobie pretensji do formułowania jakiejś wszechogarniającej tezy. Jest w tym pomieszaniu kronik, inscenizacji, wywiadów itp. nie tyle obraz RFN w szczytowym czasie narastania problemu terroryzmu, ile kondensacja klimatu tamtych dni nasyconych obawami, pytaniami, a może także histerią. Pogrzeb Schleyera i demonstracje na pogrzebie terrorystów, którzy popełnili samobójstwo w bawarskim więzieniu w zagadkowych okolicznościach. Fassbinder z przyjacielem, potem w rozmowie z matką, której argumenty trafiają – jak sądzę – w jakąś statystyczną przeciętną. Czy demokracja jest dobra na każdą porę? – troszczy się stara kobieta. Zapewne jest w tym również ogromna porcja całkowicie zbędnej nonszalancji: kogo interesuje w tym kontekście, jak układa swe życie seksualne Fassbinder? Myślę jednak, że jest to film, o którym nie sposób mówić, czy jest dobry, czy zły – bo nie o to chodzi. Jest krzykiem, który stara się przebić przez nylon, szminkę i żałosne komedianctwo powszedniego kina. Sądzę również, że zawiodłyby wszelkie próby nazbyt jednoznacznej interpretacji tego osobliwego dokumentu. Jest on sam przez się po prostu świadectwem stanu ducha pewnej części zachodnioniemieckiej intelektualnej lewicy. Odzwierciedla pewną bezradność autorów, rozpaczliwy brak wspólnego mianownika, do którego sprowadzić by mogli dramatycznie rozstrzelone opinie. W tym sensie wydał mi się głęboko prawdziwy.

W dniu wyjazdu szukałem w prasie sprawozdań sumujących dorobek festiwalu. Nie znalazłem. Z powodu strajku nie było w tym dniu gazet.

ZBIGNIEW KLACZYŃSKI

Motywy profesjonalne i problemy humanistyczne

„Dalekie drogi" Sachiko Hidari

OPATRZNOŚĆ

FRANCJA — SZWAJCARIA, 1977

Reżyseria: ALAIN RESNAIS. Scenariusz: David Mercer. Zdjęcia: Ricardo Aronovich. Muzyka: Miklos Rozsa. Scenografia: Jacques Saulnier. Wykonawcy: John Gielgud (Clive Langham), Dirk Bogarde (Claud Langham), Ellen Burstyn (Sonia Langham), David Warner (Kevin Woodford), Elaine Stritch (Molly Langham i Helen Wiener), Peter Arne (intendent Nils), Samson Fainsilber (starzec), Denis Lawson (piłkarz Dave Woodford), Tanya Lopert (sekretarka, panna Lister), Cyril Luckham (dr Mark Edington), Milo Sperber (krawiec Genner), Anna Wing (służąca Karen), Joseph Pittoors (starzec na ulicy) i inni. Produkcja: Action Films – Société Française de Production – FR 3 (Paryż) – Citel Films (Genewa). Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 105 min. Tytuł oryginalny: „Providence".

Skomplikowana polifoniczna, operująca oryginalnym językiem filmowym opowieść o tworzeniu, o procesach myślowych związanych z twórczością, o wątpliwościach dręczących pisarza, który raz jest panem, raz sługą i ofiarą tego, co własną myślą powołał do życia.

NAJDŁUŻSZA DROGA

JUGOSŁAWIA, 1976

Reżyseria: BRANKO GAPO. Scenariusz: Petre M. Andrejevski. Zdjęcia: Kiro Bilbilovski. Muzyka: Tomislav Zografski. Scenografia: Nikola Lazarevski. Wykonawcy: Risto Šiškov (Čauš), Darko Dameski (Sekula), Šišman Angelovski (Vèstenik), Petre Temelkovski (Duko), Petar Arsovski (Jovan), Duško Janičijević (Sinan), Dančo Čevrevski (Stevan), Panče Kamdžik (Dževdet), Gojko Mitić (Omer) i inni. Produkcja: Vardar Film (Skopje). Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 120 min. Tytuł oryginalny: „Najdołgiot pat".

Po zgnieceniu powstania chłopów macedońskich w 1903 r. Turcy prowadzą grupę pojmanych powstańców na miejsce zsyłki do wschodniej Anatolii. Podczas wędrówki zmieniają się sytuacje i związki między więźniami i strażnikami, a film przekształca się w przypowieść o ludzkiej doli, okrucieństwie i cierpieniu.

REKOLEKCJE

POLSKA, 1977

Scenariusz i reżyseria: WITOLD LESZCZYŃSKI. Zdjęcia: Maciej Kijowski. Muzyka: Helmut Nadolski. Scenografia: Bogdan Kobierski. Wnętrza: Teresa Klink. Kostiumy: Renata Kochańska. Kierownictwo produkcji: Roman Kowalski. Wykonawcy: Ryszard Cieślak (Adam), Wojciech Pszoniak (Marek), Ewa Pokas (Maria), Hanna Skarżanka (matka Marka), Andrzej Precigs (asystent Bodzio), Gabriela Kownacka (Myszka), Zdzisław Maklakiewicz (Zdzisio), Zdzisław Wardejn (Leszek) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Profil". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 80 min.

Spowiedź artysty, który w pewnym momencie życia, w zetknięciu z kolegą o silniejszym charakterze, dostrzega, że zmarnował swój talent, że życie przechodzi obok niego. Debiut ekranowy Ryszarda Cieślaka z Teatru Laboratorium Grotowskiego.

PANI DO MNIE PISAŁA

ZSRR, 1976

Reżyseria: AIDA MANASAROWA. Scenariusz: Anatolij Grebniew. Zdjęcia: Gienrich Abramian. Muzyka: Nikołaj Sidelnikow. Scenografia: Natalia Mieszkowa. Wykonawcy: Andriej Miagkow (Jurij Zwiagin), Anastasija Wozniesienska (ekspedientka Nina), Alła Bogina (Nina Iljiniczna), Nina Urgant (Nina Nikołajewna), Irina Korablewa (Nina – narzeczona), Katia Kuznieciowa (mała Nina), Jewgienija Sabielnikowa (Ira), Jekatierina Wasiliewna (dziennikarka Miła), Boris Tokariew (Sławik), Nikołaj Rączyński (Władimir Żurawlew) i inni. Produkcja: Lenfilm. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 91 min. Tytuł oryginalny: „Wy mnie pisali..."

Kameralny dramat ukazujący na przykładzie losów czterech kobiet konflikty i sprzeczności, jakie codziennie rodzi życie.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Jerzy Kośnik, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Karczmarczyk, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch" Nookowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: Benson, I. Javor, J. Kiss, J. Kośnik, M.B. Müller, R. Pajchel, E. Réger, O. Roces, J. Sirodeau, R. Sumik, Action Films, Cinéma Français, Ciné Revue, Citel Films, DEFA, FR3, Hungarofilm, Lenfilm, PRF „Zespoły Filmowe", Société Française de Production, UPI, Vardar Film, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 20.III.1978. Zam. 369. S-62. INDEKS: 35806

Kinorama

FAKTY

Producent i reżyser George Pal, którego filmy „Kierunek: księżyc" („Twierdziłem, że nie jest to fim fantastyczny, ale dokument najbliższej przyszłości") i „Wojna światów" rozpoczęły w latach pięćdziesiątych falę fantastyki naukowej na ekranach, finansuje trzy filmy o tej tematyce. „Zniknięcie" (The Disappearance) opowiada o wyniszczeniu mężczyzn i rządach kobiet na Ziemi w wyniku wojny atomowej. „Dni komety" (In the Days of the Comet) to ekranizacja H. G. Wellsa; „Podróż góry lodowej" (The voyage of the Berg), ma być zrealizowana przy udziale Arabii Saudyjskiej, planującej podobną akcję.

★

Carlos Saura przygotowuje fim „Los Ojos Vendados" (Opaska na oczy). Geraldine Chaplin gra, jak zwykle u tego reżysera, rolę główną: będzie żoną dentysty, która po kosmetycznej operacji twarzy odchodzi z innym mężczyzną (Jose Luis Gomez). Melodramatyczna treść nie wyklucza charakterystycznej dla Saury ostrości spojrzenia na życie współczesnej burżuazji hiszpańskiej.

★

Elizabeth Taylor (na zdjęciu) sprzedaje brylant liczący 69,42 karata. Cena wywoławcza – 4 miliony dolarów. Klejnot był darem poprzedniego męża gwiazdy, Richarda Burtona. Oferty zawierające opis klejnotu zostały rozesłane do ponad siedmiu tysięcy osob i instytucji w USA, Arabii Saudyjskiej, Japonii i innych krajach.

fot. Ciné Revue

Barbara Carrera

Egzotyczna modelka wielkich magazynow mody, z pochodzenia Nikaraguanka, wystąpiła w filmie „Wyspa doktora Moreau" u boku Burta Lancastera i Michaela Yorka. Jej kolejnym partnerem na ekranie jest Rock Hudson w niesamowitym filmie „Embrion".

Telewizyjne życie gigantów

„Port lotniczy 77", który wchodzi właśnie na nasze ekrany, czeka na demonstrację w TV amerykańskiej. Dwa lata temu telewizyjny pokaz „Trzęsienia ziemi" okazał się precedensem: wielkie kasowe filmy nie odczekują dziesięciu lat, jak to dotychczas praktykowano, ale jednorazowo udostępniane zostają widzom małych ekranów, oczywiście w odpowiedniej oprawie reklamowej. I w wersji zazwyczaj dłuższej niż w kinach. 129-minutowe „Trzęsienie ziemi" uzupełnione zostało 18 minutami, które pierwotnie usunięto w montażu; dokręcono także całą sekwencję z młodą parą lądującą samolotem w Los Angeles akurat w momencie kataklizmu. Chodziło o możliwość podzielenia filmu na dwie blisko dwugodzinne części, aby wyświetlany był w ciągu dwóch wieczorów.

Telewizyjna wersja „Portu lotniczego 77" także będzie różniła się od wyświetlanej w kinach. Dokręcane są całe sekwencje z udziałem Lee Grant, co jak można podejrzewać, filmowi niewiele pomoże.

Najdalej idącym zmianom uległy obie części „Ojca chrzestnego", zaprezentowane ostatecznie w TV pod tytułem: „Ojciec chrzestny – pełna wersja telewizyjna powieści Mario Puzo". Jak wiadomo, Francis Ford Coppola przemontował swą gangsterską sagę tak, aby zachować porządek chronologiczny wydarzeń. Nie zdołał zresztą doprowadzić tej pracy do końca, zajęty realizacją filmu „Teraz apokalipsa". Podjął się jej Barry Malkin, jeden z trzech montażystów drugiej części filmu kinowego. „Pełna wersja" trwa siedem i pół godziny i znalazło się w niej 75 minut nie wykorzystanego materiału. Pojawia się jedna nowa postać i dwa nowe morderstwa, ale stuszowano nieco gwałtowność krwawych epizodów. Jako „przerywniki" wprowadzono 124 kilkusekundowe filmy reklamowe. Okazało się jednak, że dawno zapowiadana projekcja nie wywołała zainteresowania. Kilka lat temu jeden pokaz „Ojca chrzestnego" (części pierwszej) zgromadził rekordową liczbę telewidzów, podobnie jak emisje „Przeminęło z wiatrem", „Love Story" i „Portu lotniczego". Wielka sieć NBC straciła na tej operacji – według szacunkowych wyliczeń pisma „Variety" – 5 milionów dolarów i nie wydaje się, aby „Pełna wersja Ojca Chrzestnego" doczekała się szybko powtórnej prezentacji.

Lee Grant i Christopher Lee

REALIZACJE

W kapeluszu detektywa

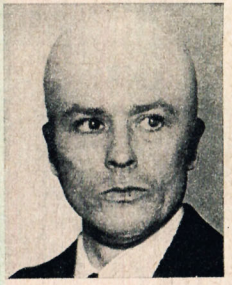
Śladami Humphreya Bogarta... Kto? Catherine Deneuve. W deszczowym płaszczu, męskim kapeluszu à la Bogey będzie w filmie „Zobacz tylko, króliczku" prywatnym detektywem. Temat aktualny, choć przedstawiony za pomocą stereotypów z amerykańskiego „filmu czarnego". Znika pewna dziewczyna; stała się ofiarą jednej z sekt religijnych, tak szybko rozpowszechniających się na zachodzie Europy. Wabią młodzież ideałami, potem żądają pie-

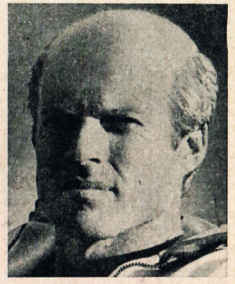
fot. Cinéma Français

niędzy i dla zatrzymania wahających się „wyznawców" używają szantażu i groźby. Fakty, opublikowane niedawno przez „Paris Match", są alarmujące. W filmie chodzi o fikcyjną sektę nazywaną Kościołem Ostatecznego Odrodzenia. Catherine Deneuve przeniknie w jej szeregi, spotka młodego wynalazcę, który zna niebezpieczną tajemnicę wykorzystania laserowej wiązki dla uśmierzania tłumu. Uratuje go jak i dziewczynę. Kiedy trzeba – posłuży się nawet karate. Jej partnerem będzie Sami Frey, zaginiona dziewczyna – 18-letnia debiutantka Anne Parillaud; wystąpi także bohaterka bressonowskiego „Procesu Joanny d'Arc", Florence Delay. Film reżyseruje Argentyńczyk Hugo Santiago.

FAKTY

Niemałą konsternację wywołałą radykalna zmiana stylu uczesania największych gwiazdorów zachodniego kina – **Roberta Redforda oraz Alaina Delona (obaj na zdjęciu).** Czyżby kolejna – w naszej epoce szybkich przemian – dewaluacja obowiązującego typu męskiej urody?





fot. Ciné Revue

Kinorysunki Chodorowskiego